This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Franz Liszt

als Psalmensänger

und die früheren Meister.

Zu einer musikalischen Psalmenkunde.

Mit Notenbeispielen.

Von

L. Ramann.

670
R165
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Leipzig.
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1886.

Franz Liszt als Psalmensänger.

Franz Liſzt als Pſalmenſänger

und die früheren Meiſter.

Zu einer muſikaliſchen Pſalmenkunde.

Mit Notenbeiſpielen.

Von

L. Ramann.

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1886.

ML410
L7R3
MUSIC

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Ihrer Durchlaucht

der

Frau Fürstin Carolyne Wittgenstein

geb. Iwanowska

in Dankbarkeit und Verehrung zugeeignet

von der

Verfasserin.

ML410
L73R3

Inhalt.

	Seite
Der Pſalm der Hebräer als Gottespoeſie	1
Sein Eintritt in die chriſtliche Kirche	2
Als hymniſches Element in der altchriſtlichen Kunſt	3
In Verbindung mit Muſik zu liturgiſchen Zwecken	4
Als Kunſtwerk: Joh. Seb. Bach	7
G. Fr. Händel	14
Mozart	20
Schubert	22
Die Pſalmen Mendelsſohn's	25
Die Pſalmen Liſzt's	32
Rückblick	69
Hinweis auf die muſikaliſch-religiöſen Bedürfniſſe unſerer Zeit	70

160711

Unter allen religiösen Poesien der vorchristlichen Vergangenheit besitzen wir keine, die sich mit dem Liederbuche des israelitischen Gottesdienstes, mit den Psalmen, vergleichen ließen; keine, die so die Zeiten überdauert haben, wie sie; keine, die so mit ihnen fortlebten, ja so mit den innersten und heiligsten Gefühlen des Menschen verwachsen blieben, daß sie mit jedem neuen Tag neu mit ihm erstehen, um ihre Kraft ungebrochen an Tausenden und aber Tausenden ohne Unterschied der Konfession, der Person und der Bildung zu bewähren. Keine äußere Kultur, keine zersetzende Denkgewalt konnte diese Unmittelbarkeit ihnen rauben oder auch nur stören. Von ihnen läßt sich behaupten: sie durchwandelten die Jahrtausende mit dem Allerheiligsten der Menschheit.

In dieser ungebrochenen Kraft ihrer Unmittelbarkeit liegt das Element, das sie von allen ihnen verwandten Dichtungen der vorchristlichen Zeiten unterscheidet, über sie stellt und sogar einem Volke, dem in der Kulturgeschichte der Nationen keine Aufgabe künstlerischen Schaffens zuertheilt zu sein scheint, einen Sieg über das künstlerischeste der Völker — die alten Griechen — bereitet hat. Denn so tief und eng auch die griechische Kunst ihre Schönheitslinie mit dem Leben der Nationen verwob, die von dem Geist der Geschichte zu Trägern der fortschreitenden Kultur und der christlichen Ideale auserkoren waren, konnte sie doch nicht so wie die Psalmen der Hebräer in die Tiefen des religiösen Gemüthes dringen, um diesem zu breiten Schwingen zu werden, deren hoher Flug es über irdische Misere hinaus in Sphären trägt, wo die tiefsten Klage- und

Jubellaute, Hülfe und Troſt begehrend, Gott ſuchend, ihn lobpreiſend, ihm lobſingend, ſich von der Seele löſen. Beide, die griechiſche Kunſt und die hebräiſche Gottespoeſie, die Pſalmen, traten ein in die chriſtliche Kirche. In ebenſo weiſer Schonung wie echter Erkenntnis entnahm dieſe die Bauſteine ihres Tempels dem Edelſten der Poeſie und der Kunſt früherer Zeit und verkörperte hiemit gleichſam in ihrem äußeren Aufbau das Wort: nicht aufzulöſen, ſondern zu erfüllen.

Während aber die griechiſche Kunſt in Architektur und Skulptur der chriſtlichen Tempelwandung und deren Schmuck die Mittel gab, traten die Pſalmen, wie dereinſt vor die Bundeslade, ſo jetzt an den Hochaltar ſelbſt. Von nun an mit zu dem vornehmſten Theil der liturgiſchen Gebete und Geſänge der Chriſtenwelt gehörend, beſchworen ſie von hier den Gott des Troſtes, der Hülfe und der Liebe herab in die Herzen der Gemeinde.

Allerdings übte dieſe Stellung der hebräiſchen Gottespoeſie keine eingreifende und beſtimmende Rückwirkung — wenigſtens nicht ſichtbar — auf unſere Kunſt aus, wie die griechiſche Kunſt oder auch nur einer ihrer Zweige ſie ausgeübt hat. Sie konnte die plaſtiſche Phantaſie nicht befruchten, der Malerei keine oder nur wenige Stoffe zuführen und keiner Thätigkeit der Dichtkunſt, weder der epiſchen noch der dramatiſchen, Motive zu breiten vielgliedrigen Schöpfungen entgegen bringen oder auch ihnen die Richtung geben. Wer aber möchte behaupten wollen, daß ſie darum an den monumentalen und Dicht-Werken unſerer chriſtlichen Kunſt keinen Antheil gehabt hätte, ſei es auch zunächſt nur in der innern Erhebung, die der dithyrambiſche Schwung ihres Gottvertrauens dem Arm des Bildhauers, der Palette des Malers, dem Griffel des Dichters und Denkers verlieh und ihnen durch das Unbezwingliche ihres Wortes eine erhöhte Kraft einflößte? Drängt es nicht, heute wie ehemals, gerade den Künſtler und Dichter bei dem ewigen Widerſtreit der innern Gewalten, der Zerriſſenheit, welche das Wiſſen in ſein Gemüth geſchleudert, dem ewigen Kampf ſeiner Hochbilder mit der niedrigen Wirklichkeit zu ſolchem kraftvollen Worte, das der Seele den Sinn des Hohen und Wahren wie in unmittelbarſter Greifbarkeit vor Augen ſtellt und ſie mit göttlicher Gewalt dem Kreis des Zagens entreißt? Braucht nicht er vor allen Andern das frohlockende Lobpreiſen, das ſchaffend den Schöpfer erkennt und ſich ihm zum Schemel ſeiner Füße, d. i. zum Träger ſeines Geiſtes, macht und in dieſem Proceß ſowohl ſich ſelbſt, als auch die Hoheit und Würde ſeiner Aufgabe findet?

Der ſchaffende Künſtler, vor allem das Genie, hat zu allen Zeiten die Lyrik des Aufſchwungs, den Hymnus, in ſich getragen. Ebenſo, und als Folge hievon, wohnt allen Künſten das hymniſche Element inne, wenn auch nicht alle berufen ſind dasſelbe bis zur Form des Gotteshymnus, wie er in den altteſtamentariſchen Pſalmen ſeinen höchſten Ausdruck in der verſtändlichſten aller Sprachen, im Wort, gefunden hat, vorzuführen. Als Element lebt er in jeder und vorwiegend in der religiöſen Kunſt des chriſtlichen Mittelalters, in welcher Intellekt und Phantaſie noch bibliſch gebunden erſcheinen und das innere Leben des Künſtlers noch eng im Zuſammenhang mit der Religion ſtand, eigentlich ihr Ausfluß war und aus ihr ſeine Begeiſterung ſchöpfte — in jener Zeit, als noch nicht, wie ſpäter, Wiſſen und Forſchen zerſetzend auf dieſelbe eingewirkt hatten. Da ſcheint es oft angeſichts der Skulpturen und frommen Bilder, als ſähe man mit den Augen das Hinaufringen des menſchlichen Gemüthes zu dem Throne des Schöpfers, als fühle man das Ausſpannen der Seelenflügel zu dem Jehovah Iſraels. Viele Bilder und Bildtheile des Mittelalters, welche die göttliche Dreieinigkeit darſtellen, Gott auf dem Thron, umgeben von ſeinen beflügelten Heerſchaaren, den Weltenheiland im Schooße, darunter die Erde als Teppich des Höchſten, erſcheinen als eine Verkörperung der Pſalmen, denen das chriſtliche Element eingeſchoben iſt, aber ſo, daß es ihnen eine vertiefte und erweiterte Deutung giebt: den Hinweis auf das Heil und die Erlöſungsthat — der Jehovah Iſraels iſt zum Jehovah der Welten geworden.

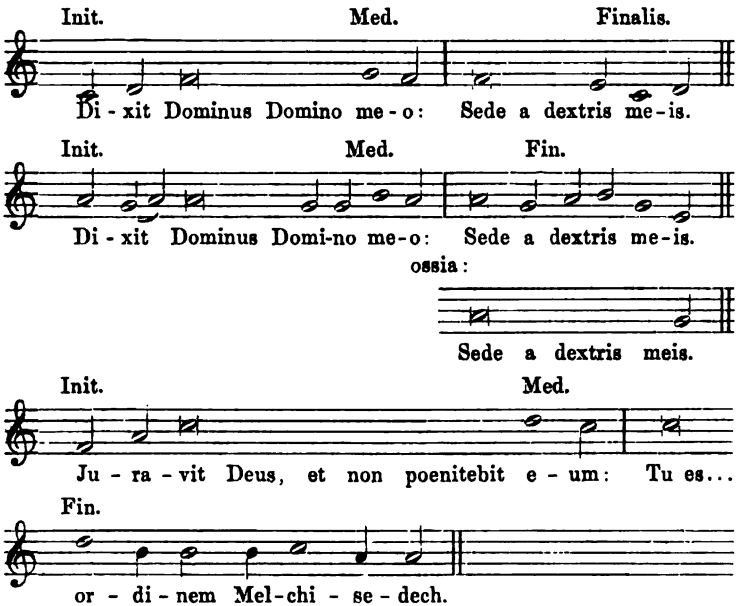
Drängen ſich uns derartige Wahrnehmungen auch mehr durch das vergleichende Gefühl auf, als daß ſie den Händen greifbar entgegen treten, wie die Einwirkung der griechiſchen Kunſt auf die Geſtaltung der chriſtlichen, ſo ſind ſie doch da und unſer religiöſes Gefühl hält ſie feſt, während dieſes ſelbe Gefühl der griechiſchen Schönheitslinie gar nicht gedenkt, ſie wohl auch gar nicht vermißt und vielleicht dem Weſen nach — in Beziehung auf die Pſalmen — ſich gar nicht mit ihr verbinden kann. Das menſchliche Gefühl ringt im Pſalter über Elend, Gebrochenheit und Wirrniſſe hinauf zu dem in ferner Höhe thronenden Schöpfer, es ſchreit auf nach ihm und jauchzt nach ihm — Elemente, ſo innerlich und zugleich ſo perſönlich, daß die nach außen ſtrebende und außerperſönliche Linie jener, ihm nicht folgen kann und die altchriſtliche Kunſt in Stein und Farbe ihn nur als hymniſches Element in ſich hineinziehen konnte.

Anders aber war es mit einer Kunſt, welche dem Gefühle ſelbſt zum Ausdruck diente und Elemente in ſich barg, dem religiöſen Hymnus ſo verwandt, daß in der That dieſe beiden, ſoweit die geſchichtliche Kunde zurückreicht, auf das engſte mit einander verbunden auftraten. Der den Göttern geweihte Kultus der Griechen, wie der im Jehovahdienſt ſtehende der Juden verband mit dem Hymnus — dem Pſalm — Muſik. Beide, ſie und der Hymnus, haben einen Herd, eine Flamme: den Aufſchwung des Gefühls, den Götter-, den Gotteskultus.

Es erſcheint darum nur naturgemäß, daß die chriſtliche Kirche, als ſie ihren Kultus ordnete, beide Elemente vereinigt mit dieſem verwob und mit ihm zu geſtalten ſuchte. Sie griff zu dem ſcharf gegliederten Tonmaterial der Griechen und entnahm dieſem die Tonreihen — toni —, welche ſie mit den Hymnen verband. Bei den Griechen waren die Tonarten begleitende Stimmungstypen und bildeten eine Art Tonſymbolik, die in ſich ſelbſt verharrte ohne Bedürfnis nach Harmonie, ohne anderes zu erſtreben, als monodiſch-rhythmiſche Begleitung der Deklamation des Dramas und der Hymne zu ſein.

Dieſen Charakter nahm auch die älteſte Form der früheſten chriſtlichen Kultusgeſänge in ſich auf. Theils von dem Biſchof Ambroſius, theils von Gregor dem Großen geordnet, waren ſie einfache (cantus planus) Sprechgeſänge, Prieſter und Chor verbindend. In gleichen Zeitlängen, ohne Takteintheilung, eintönig, ſchloß ſich die Muſik den Textſilben in einem Zug von Anfang bis zu Ende an. Dem Ausdruck des Gefühls gab ſie jedoch bei gehobenen Textſtellen durch höhere oder tiefere Intervallenſchritte auf der betreffenden Tonleiter nach. In den Hebungen und Senkungen des Tones, die zu ausdrucksvollen Wendungen des ſyllabiſchen Fluſſes ſich kryſtalliſirten, ſchuf ſich in idealer Einfachheit die chriſtliche Innigkeit ihren erſten muſikaliſchen Ausdruck. Durch die Wahl der Tonart, die Lage der Tonreihe erhielt dieſer gleichſam Charakter und Färbung, wie das bei der griechiſchen Muſik der Fall war, während in den melodiſchen Hebungen und Senkungen das chriſtliche Element ſich ſeine Bahn brach.

So entſtanden jene kirchlichen Typen der liturgiſchen Geſänge, wie ſie noch bis zur Stunde dieſen einverleibt ſind und bei der kirchlichen Pſalmodie der katholiſchen und der engliſchen Hochkirche (English high church) in den Anfängen (Initium), Mittel- und Schlußkadenzen (Mediatio und Finalis) ihre Anwendung finden, wie z. B.



Bei den Pſalmodien des katholiſchen Kultus ſind noch jetzt acht verſchiedene Toni Psalmorum, in Übereinſtimmung mit den acht Kirchentonarten, beibehalten. Ihre jemalige Wahl wird nach der Kirchentonart beſtimmt, in welcher die Antiphon des Kantors ſteht.*)

Die Aufnahme des helleniſchen Tonmaterials war nicht ohne Folge für die Weiterentwickelung des muſikaliſch-hymniſchen Theils der kirchlichen Tonkunſt. Hatte ſich ſeiner auch das chriſtliche Gemüth bemächtigt und das Tonſymboliſche desſelben aufgelöſt in die unendlichen Tiefen ſeiner Innerlichkeit, ſo blieb doch ein Theil ſeines urſprünglichen Charakters unlöslich in ihm und ward zur typiſch-formellen Bindung (die Kirchentonarten) der chriſtlichen Gefühlsverſenkung und ihrem erſten vollendeten Ausdruck durch die Muſik als Kunſt. Für ihre Form wurde jenes beſtimmend. Aus den Tonreihen kombinirten ſich Tonreihen, die ſich kunſtvoll mit einander verbanden und in Wechſelbeziehung zu einander traten. Wie auf dem Gebiete der Dichtkunſt — der Alten wie der Neueren — im maſſenumſchlingenden Epos nothwendig die Polymythie als die Erweiterung Einer Handlung im Zuſammenwirken der Maſſen

*) Siehe: Gebet- und Geſangbuch für das Erzbisthum Bamberg. 1881. „Bemerkungen über die kirchliche Pſalmodie". Seite 306.

in viele hervorgeht, so resultirt auf musikalischem Gebiet aus den typischen Tonreihen der Kirchentonarten die Polyphonie. Die einfache Melodie wird zur Melodienharmonie — es entsteht der Kontrapunkt. Und wie die epische Poesie, ihren Helden in der Mitte, die Bewegung von Massen mit sich führt, so treibt die Polyphonie, die epische Tonkunst, ebenfalls um ihren Helden — den dux der Fuge — als treibenden Mittelpunkt sich schaarend, zu Massengefühlen im Kanon, in der Fuge. Im Epos ist der ganze innere Proceß ein Bestimmtsein — „im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt", drückt Jean Paul es aus. Ähnliches gilt auch gegenüber der epischen Tonkunst. Nach religiös-hymnischer Seite ist der innere Proceß durch das Massengefühl der religiösen Welt einer Zeit bestimmt (während der Epoche des Kirchenmusikstyls durch die biblisch gestimmte Phantasie, also „biblisch-gebunden"), der äußere Proceß aber, die Form, gebunden durch den typischen Charakter der Kirchentonarten.

Sie gaben in Verbindung mit dem großen inhaltlichen Hintergrund den Werken der kirchlichen Tonkunst das Gepräge des Geschlossenen, des Hohen, des von außen Kommenden, des Objektiven, wie es sich in den Werken eines Palestrina wie eines Bach und Händel einen Ausdruck in höchster Vollendung geschaffen hat. Der musikalisch-hymnische Aufschwung des christlichen Gemüthes findet in ihnen seinen ersten historischen Abschluß. Es ist nur logisch, daß die erste große Kunstblüthe christlicher, sich aus dem Hymnus entwickelnder Musik der kirchlichen Tonkunst angehört.

Das christliche Gemüth aber mit seiner ganzen Peripherie von Gefühlsstrebungen, die ebenso sehr kraftvoll in die inneren Tiefen treiben, hier sich versenken, als auch schwebend alle Höhen durchziehen, um in reiner Geistigkeit zu verhauchen, konnte erst dann seinen vollen Ausdruck in der christlichen Tonkunst finden, als diese frei von innerer und äußerer Bindung neben dem vorhandenen Material sich ihr eigenes in der modulationsfähigen modernen Diatonik (Dur und Moll), in der Chromatik und Enharmonik errungen hatte.

War in der oben beschriebenen Weise der hebräische Psalm dem liturgischen Theil des christlichen Kultus organisch einverleibt, so entwickelte er sich auf dieser Grundlage, theils in engster Verbindung mit dem Gottesdienst, theils dem musikalisch-schaffenden Kunsttrieb als solchem folgend, weiter. Die kirchliche Tonkunst

nahm ihn auf in den Kreis ihrer Stoffe. Auf ihrem hiſtoriſchen Vertiefungs- und Erweiterungszug begleitete er ſie und reſonirte bald tiefer bald höher geſtimmt, dazwiſchen ſchweigend, dann wieder um ſo energiſcher in die Harfe greifend, die religiöſen Bedürfniſſe der Zeiten und der Nationen.

Mit dem Weiterſchreiten der Tonkunſt und ihrer Mittel ſteht in engſter Verbindung die Erfaſſung des Pſalmtextes. Anfangs kommt er nur in ſeinem allgemeinen Gefühlsinhalt — Maſſengefühle — zum Ausdruck; der typiſche Charakter des Tonmaterials und -Syſtems ſteht hier noch zwiſchen ihm, d. i. zwiſchen der individuellen Unmittelbarkeit ſeines Weſens und der Unmittelbarkeit ſeiner muſikaliſchen Wiedergabe. Dann aber, als die Darſtellungsmittel immer reicher und fähiger wurden den inneren Erregungen und Gefühlen unmittelbar zu folgen und ihnen zu einer unmittelbaren Sprache zu werden, unmittelbar wie der Seufzer der Seele, der Aufſchrei der Noth, der Aufblick zu Gott, das flehende Wort, kamen auch die einzelnen Seiten und die Beſonderheiten des Textes mehr und mehr zur muſikaliſchen Erfaſſung, mehr und mehr trat er in das individuelle Tongemüth, um ihm, eine zweite Pſalm-Dichtung, neu zu entſteigen.

Unter den Tonmeiſtern der verſchiedenen Muſikepochen treten uns zunächſt die germaniſchen Meiſter Bach und Händel als Pſalmiſten entgegen. Allerdings, durchblättert man den Katalog der bis jetzt veröffentlichten Werke Joh. Seb. Bach's, ſo hat es etwas Überraſchendes nur einen Pſalm, den 117., als ſolchen verzeichnet zu finden. Man fragt ſich, wie es möglich ſei, daß Bach, der Bibelbewanderte, bei der beiſpielloſen Menge von Chorwerken, die er der Kirche beſtimmte, nicht mehr der Pſalmen bearbeitet habe, namentlich da dieſelben ihrem Weſen nach ſo recht der muſikaliſche Urtext religiöſer Erhebung und religiöſen Aufſchwunges ſind. Bei Durchſicht ſeiner Kirchen-Kantaten*), die nach ihren Textanfängen katalogiſirt ſind, finden ſich jedoch folgende Pſalmenanfänge vor:

Kantate 69: „Lobe den Herrn, meine Seele" (102. Pſalm),
„ 76: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" (19. Pſalm),
„ 131: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" (130. Pſalm),
„ 136: „Erforſche mich, Gott" (139. Pſalm) und andere.

*) Von der Bach-Geſellſchaft (ed. Breitkopf und Härtel) wurde bis 1880 die enorme Anzahl von 140 !) Kirchen-Kantaten gedruckt.

Unter dieſen Kantaten befinden ſich wieder mehrere, wie die 69. und 136. Kantate, welche trotz ihres Pſalmtextes nicht als Pſalmenkompoſition betrachtet werden können. Bach hat z. B. die 69. Kantate „Lobe den Herrn meine Seele“ mit einem Pſalmenſpruch begonnen — Fuge für vierſtimmigen Chor mit Orcheſter, letzteres beſtehend aus 3 Trombonen, 1 Timpani, 3 Oboen, 1 Fagott, 2 Violinen, 1 Viola und den Continui (Orgel) —, dem alsdann Kirchenlieder (Recitative und Arien) und ein Choral als Schluß folgen. Der Text lautet:

Chor. Pſalm 103, 2. V.: Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Gutes gethan hat!

Recitativ: (Sopran, Fagotto e Continuo.)
Wie groß iſt Gottes Güte doch!
Er bracht' uns an das Licht
Und er erhält uns noch!
Wo findet man nur eine Kreatur,
Der es an Unterhalt gebricht?
Betrachte doch, mein Geiſt,
Der Allmacht unverdeckte Spur,
Die auch im Kleinen ſich recht groß erweiſt.
Ach! Möcht' es mir, o Höchſter, doch gelingen
Ein würdig Danklied Dir zu bringen!
Doch ſollt' es mir hiebei an Kräften fehlen,
So will ich doch, Herr, Deinen Ruhm erzählen.

Aria: (Fuge; Alto, Oboe, 1. Viol. Fag. e Cont.)
Meine Seele, auf! erzähle,
Was Dir Gott erwieſen hat.
Rühme ſeine Wunderthat,
Laß dem Höchſten zu gefallen
Ihm ein frohes Danklied ſchallen.

Recitativ: (Tenor, 2 Viol. Viola, Fag., Cont.)
Der Herr hat große Ding' an uns gethan,
Denn er verſorget und erhält,
Beſchützet und regiert die Welt,
Er thut mehr als man ſagen kann.
Jedoch nur eines zu gedenken:
Was könnt' uns Gott wohl beſſ'res ſchenken,
Als daß er unſ'rer Obrigkeit
Den Geiſt der Weisheit giebet,
Die denn zu jeder Zeit
Das Böſe ſtraft, das Gute liebet?
Ja die bei Tag und Nacht
Für unſ're Wohlfahrt wacht?
Laßt uns dafür den Höchſten preiſen;
Auf! ruft ihn an,

Daß er ſich auch noch fernerhin
So gnädig woll' erweiſen.
Was unſ'rem Lande ſchaden kann,
Wirſt du, o Höchſter, von uns wenden
Und uns erwünſchte Hülfe ſenden.
Ja, ja, Du wirſt in Kreuz und Nöthen
Uns züchtigen, jedoch nicht tödten.

Arie: (Basso, Oboe d'am. 2 Viol., Viola, Fag. e Cont.)
Mein Erlöſer und Erhalter,
Nimm mich ſtets in Hut und Wacht!
Steh' mir bei in Kreuz und Leiden,
Alsdann ſingt mein Mund mit Freuden:
Gott hat Alles wohl gemacht.

Choral: (Mel. „Es woll' uns Gott gnädig ſein".) (Chor. ſiebenſtimmig, 3 Tromb. etc. wie anfangs.)
Es danke, Gott, und lobe dich
Das Volk in guten Thaten.
Das Land bringt Frucht und beſſert ſich,
Dein Wort iſt wohl gerathen.
Uns ſegne Vater und der Sohn,
Uns ſegne Gott, der heilge Geiſt,
Dem alle Welt die Ehre thu',
Vor ihm ſich fürchte allermeiſt,
Und ſprecht von Herzen: Amen!

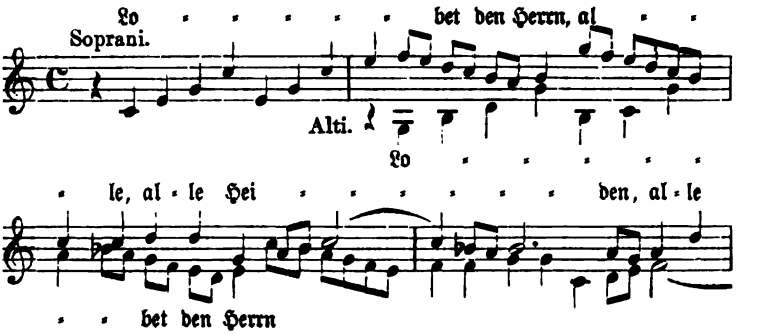
Der Pſalmenſpruch am Anfang der Kantate bildet den Eingang zum muſikaliſchen Gottesdienſt, das Thema, über welches die folgenden Soloſätze gleichſam predigen, worauf die Gemeinde mit Choral ihn abſchließt — ein idealer Gottesdienſt, der ſich bei den Kantaten Bach's vielfach verfolgen läßt und ſeinen Grund in ſeinem auf proteſtantiſchem Gebiet einzig daſtehenden und doch einzig ſach- und naturgemäßen Beſtreben findet, in der Praxis Predigt und Muſik auf das innigſte zu verbinden. Die Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele" iſt für den zwölften Sonntag nach Trinitatis, »Dominica 12 post Trinitas«, wie auf dem Titel bemerkt iſt, komponirt. Ein großer Theil der Kirchenmuſiken Bach's ſind, dieſes Ziel verfolgend, Gelegenheitsmuſiken, was ſie unſerer Zeit gegenüber, wenn überhaupt, weniger beeinträchtigt als ihre Kirchenliedertexte.

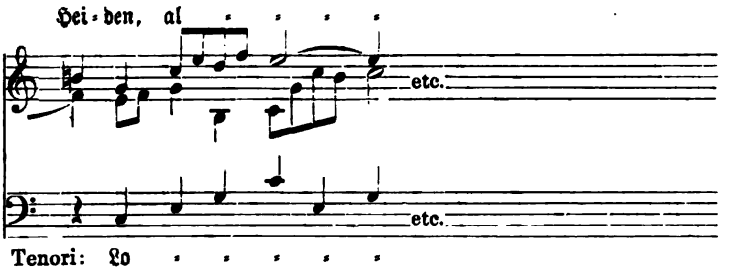
Ähnlich, wie die Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele", iſt auch die Kantate Nr. 136 „Erforſche mich, Gott" mit Pſalmenſprüchen eingeleitet. Somit bleiben nur einige komponirte Pſalmen als ſolche übrig. Ihre Texte bilden eine verſchwindend kleine Anzahl gegenüber den andern Texten ſeiner Kirchen-Kantaten, die im Zu-

ſammenhang mit der pietiſtiſch-religiöſen Richtung ſeiner Zeit in ihrer Mehrheit dem Jeſus-Kultus zugewandt ſind. Hier tritt der perſönliche, unmittelbare Verkehr des Individuums mit Gott mehr in den Hintergrund, dagegen das Mittleramt in den Vordergrund. Auch die Wahl der Pſalmen bewegt ſich, mit Ausnahme des Bußpſalms „Aus der Tiefe ruf' ich, Herr, zu Dir", nicht gleich den Davidiſchen Pſalmen auf dem ſubjektiven Boden des Individuums, ſondern als allgemeine Lobgeſänge mehr auf dem der Maſſe. Das iſt charakteriſtiſch für jene Zeit, auch für Bach's muſikaliſche Behandlung der Pſalmen, die hierdurch mit dem Urtext ſelbſt in einem Widerſpruch ſteht.

Die künſtleriſche Form dieſer Pſalmen-Kantaten iſt ganz an ihre hiſtoriſche Entwickelungszeit gebunden. Auf diatoniſcher, überwiegend auf Grundlage der alten Kirchentonarten, im Styl und in den Formen des Kontrapunktes, figural und fugatiſch, von der Orgelſtimme getragen, baut ſie die Chöre auf, deren Architektur immer dieſelbe bleibt, was ſogar bei Sätzen der Fall iſt, die aus Gründen muſikaliſcher Wirkung — nicht aus Gründen textlicher Beſtimmung — dem Einzelgeſang als Solo, als Duett, Terzett oder Quartett weichen.

Das Wort in ſeiner Bedeutung, ſeinem Charakter, ſeiner individuellen Stimmung kommt bei dieſen Formen nicht zu ſeinem Rechte. Es unterliegt dem formellen Streben nach kunſtvoller und tiefſinniger Stimmenverwebung, deren figuratives Verlangen nur zu oft über das Wort dahin fluthet und dieſes in ſeinem eigentlichſten Weſen zerſtückt und erdrückt. Der Andachtsſtimmung unſerer Zeit wäre es unmöglich ſich in einer textiſchen Behandlung, wie beiſpielsweiſe in dem Fugenthema des 117. Pſalms zum Ausdruck zu bringen.



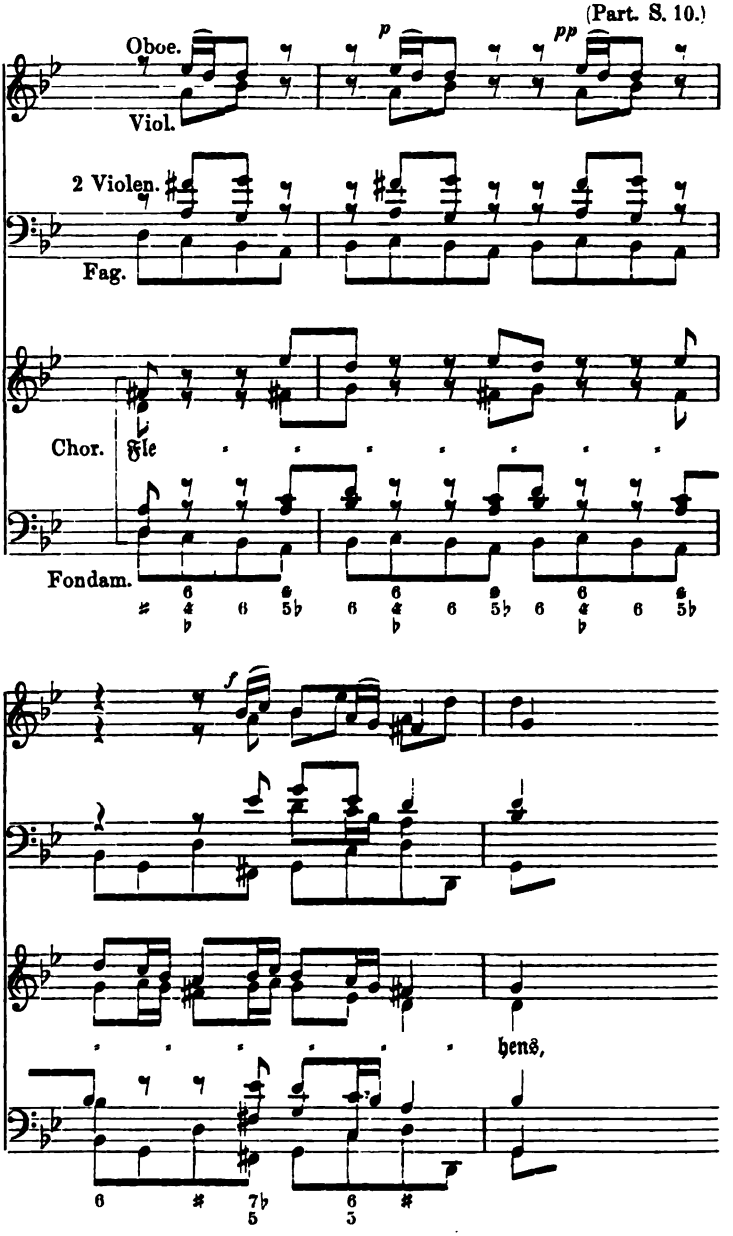


Ebenſo unmöglich wäre es ihr, das Wort als ſolches ſo rein inſtrumental zu behandeln.

Bei alle dem liegt in der geſchloſſenen Form, in der unbeugſamen Einheit, in der ſie alle Einzeltheile — Chor, Soloſtimmen und Begleitung, beſtehe dieſe aus nur einer Orgelſtimme oder aus mehreren Inſtrumenten — zuſammenfaßt, eine auf die Religion gerichtete Willensſtärke, innige Andacht und ein feierlicher Ernſt, deren Wirkung ſich ungeſchwächt forterhalten hat, ja als muſikaliſcher Wille noch fühlbarer iſt als damals, wo die ſtramm formelle Einheit noch nicht ihren Gegenſatz in der individuellen und ideellen Vielheit der Form gefunden hatte. Die inhaltliche Stimmung iſt eine Geſammtſtimmung und als ſolche oft von ſtaunenswerther Charakteriſtik, aber keine, die ſich zu beſtimmten Gefühlen verdichtet oder auch auseinanderlegt. Auch ihre heutige Wirkung iſt keine, die aus der lebendigen Wechſelbeziehung zwiſchen der Tonkunſt und unſerer Zeit mit ihren religiöſen Bedürfniſſen hervorgeht, trotzdem aber wird ſie eine Kraft bleiben, ähnlich wie die geſchloſſene Form des kirchlich-dogmatiſchen Kanon, deſſen künſtleriſche, von der Tiefe und dem Ernſt der chriſtlichen Religion geſättigte Architektur bis in alle Ewigkeit eine Macht bleiben wird, auch wenn ihre Form ſich außerhalb der lebendigen Wechſelbeziehung mit den Bedürfniſſen der Zeiten geſtellt hat. Beide Formen ſind Wunderbauten des menſchlichen Gemüthes, wobei die muſikaliſche eine Verkörperung der kirchlichen Form iſt.

Im **Bußpſalm CXXX** tritt **Bach** dem Inhalt der von ihm komponirten Pſalmentexte am nächſten. Dieſer iſt durch die vokale Figuration weniger zerriſſen und dadurch in ſeiner Wirkung prägnanter. Und bei Stellen, wo **Bach** ſeiner Zeit den textlichen Tribut entrichtet, läßt die charakteriſtiſche Tonmalerei des Gefühls die ſprachliche Störung vergeſſen, wie z. B. bei folgenden Takten:

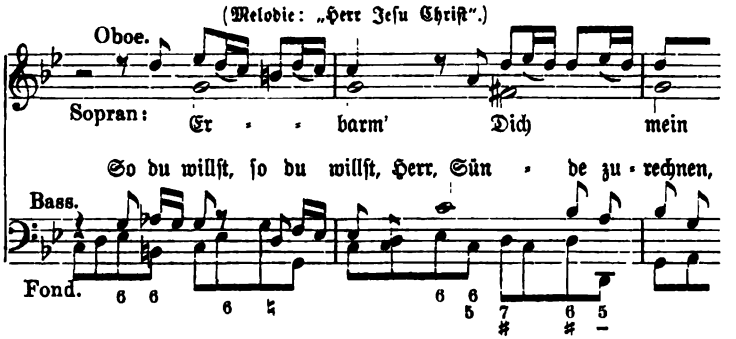
(Part. S. 10.)



In ſolchen Stellen findet auch jene Seite der Pſalmen, die muſikaliſch zu entfalten weder in dem Charakter noch in der Auf-

gabe der Polyphonie lag, einen erſten Ausdruck. Obwohl noch gebunden an die epiſche Form, treibt dennoch die in ihren innerſten Tiefen erregte Subjektivität zur Äußerung ihrer ſelbſt. Die Sing- und Inſtrumentſtimmen haben gleichſam in kurzen ſeufzerähnlichen Athemzügen, die ſie ſich gegenſeitig vom Munde abnehmen, Theil an dieſer Äußerung, um alsdann gemeinſam das Wort „Flehen" zu beenden.

Noch ein anderes Moment überraſcht bei dieſer Kompoſition. Es iſt rein ideeller, um nicht zu ſagen, philoſophiſcher Natur. Der erſte Chor führt, ohne die Baßbewegung des Fondamento zu unterbrechen, in ein Baß-Solo über: „So Du willſt, Herr, Sünde zurechnen". Bei der dritten Wiederholung dieſer Worte tritt, dieſen Text verchriſtlichend, der Sopran hinzu, indem er zu der Choral-Melodie: „Herr Jeſu Chriſt, du höchſtes Gut" das Lied ſingt: „Erbarm' Dich mein".



Beide Texte, der eine altteſtamentariſche tiefe Zerknirſchung athmend, und der andere, ein Hinweis auf den neuteſtamentariſchen Heilsweg, gehen nebeneinander bis zu dem Pſalmtext „Ich harre des Herrn", wo Sing- und Inſtrumentſtimmen wieder einheitlich den Pſalm fortſetzen, um dann abermals zweitextig (Alt und Tenor) aufzutreten:

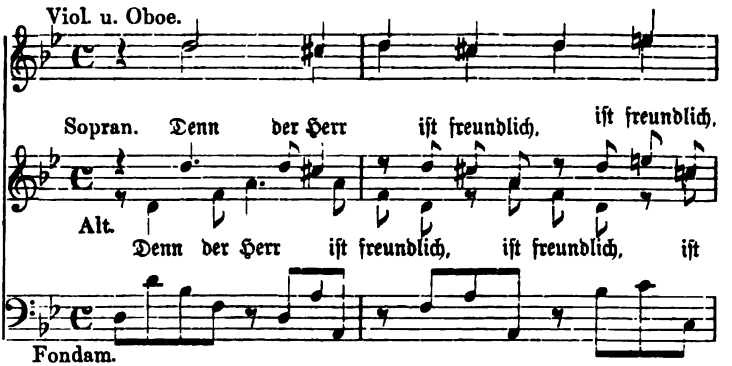
Pſalm:	(Melodie: „Herr Jeſu Chriſt.")
Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zu der andern ꝛc.	Und weil ich denn in meinem Sinn, Wie ich zuvor geklaget, Auch ein betrübter Sünder bin, Den ſein Gewiſſen naget, Und wollte gern im Blute dein Von Sünden abgewaſchen ſein.

Neben der Urkraft des Pſalms wirkt der pietiſtiſche Text des Kirchenliedes ſchwächlich, um nicht zu ſagen, widerlich. Aber das

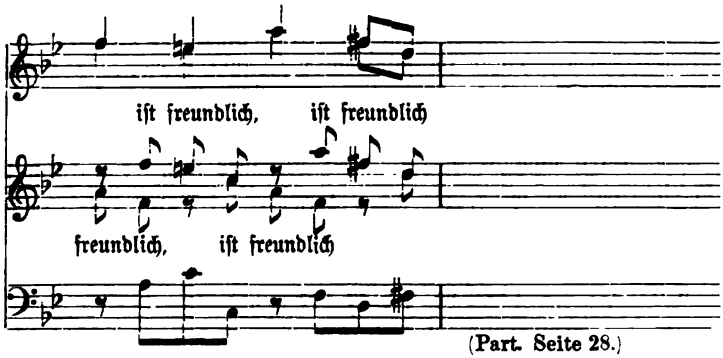
thut nichts zur Sache. Hier kann nur die Idee ſelbſt gelten. Bach hat mit der ächteſten Inſpiration des Genies einen Weg gezeigt, auf dem die Muſik die von ihr darzuſtellenden Gefühle zu Ideen vorführen und erweitern kann — einen Weg, den die Tonmeiſter unſeres Jahrhunderts mit Bewußtſein betreten haben, um das, was der kirchliche Altmeiſter vokal andeutete, inſtrumental, Kirche und Welt umfaſſend, zu einem neuen Zweig der Tonkunſt zu entwickeln. In ſolchen Momenten Bach's liegt ein prophetiſcher Hinweis auf unſer modernes Leitmotiv, welches von Liſzt und Wagner, von dem erſteren als geſchichtliches (ſiehe die Bearbeitung der vier hiſtoriſchen Motive im Oratorium „die h. Eliſabeth", der altkirchlichen Oſterhymne im Oratorium „Chriſtus", das Andante des großen B-dur-Trios von Beethoven in der Beethoven-Kantate u. v. a.) und von dem zweitgenannten Meiſter als dramatiſches Leitmotiv, entwickelt wurde.

Den Pſalmen Bach's geiſtig- und formverwandt zeigen ſich die des anderen großen Tonberufenen jener Zeit: die Pſalmen Georg Friedrich Händel's. Hier ſind dieſelben Ausgangspunkte, dieſelben Grundlagen — in Folge deſſen dieſelbe Formgebundenheit der Lyrik als freier Sprache des Individuums, dieſelben Einſeitigkeiten, dieſelben Vorzüge.

Wie bei Bach treten bei Händel formelle Textbehandlungen auf, die aller Andacht entgegen ſtehen, wie z. B. folgende Stelle aus dem Andante*) (Terzett) des 100. Pſalms, des Jubilate zur Feier des Utrechter Friedens (1714):



*) Die Pſalmenausgabe der Händel-Geſellſchaft differirt mehrfach gegen die früher gedruckte Partitur des 100. Pſalms, herausgegeben von Breitkopf und Härtel.



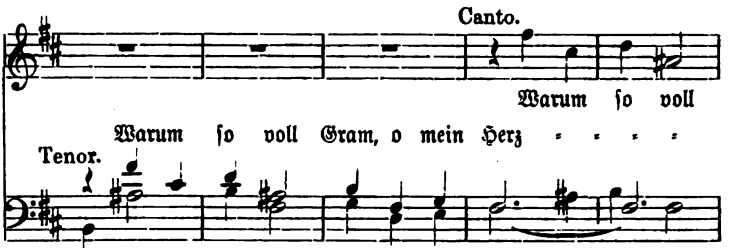
(Part. Seite 28.)

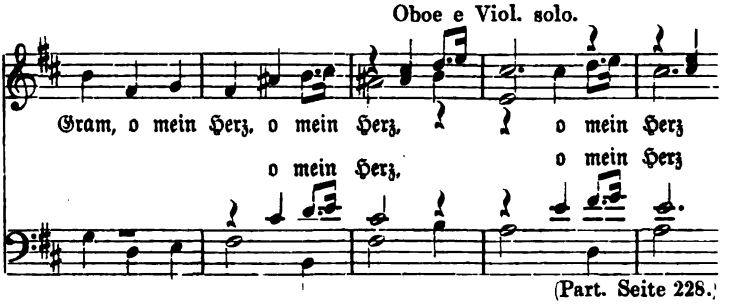
Obwohl auch bei Händel der Text vielfach dem figurativen Formentrieb ſeiner Zeit zum Opfer fällt, ſo iſt er doch viel mehr gewahrt, die Worte und Wortſilben ſind weniger zerriſſen als bei ſeinem Zeitgenoſſen. Händel's Welt- und Opernſchule hielten ihn zurück vor dem Verſenken des Wortes in die figurative Gefühlsmalerei. Er bleibt immer oben. Seine Figuration iſt rein formell. Innigkeit lag ihm ferner. Dagegen hat er anderes: Größe des Gefühls und Weite des Gedankens. Sein thatkräftiger und heroiſcher Sinn greift in das Leben und trägt es auf die Bühne — auf die Bühne der Welt und der Kirche. Die epiſche Oper hat in Händel ein Doppelleben als Oper und Oratorium geführt, deſſen ſterbliche Hülle, die Oper, von der Zeit den Geſchichtsarchiven überwieſen wurde, während das Oratorium, insbeſondere der „Meſſias", als der bleibende Theil dieſes Doppellebens noch in voller Kraft ſteht. Der Opernkomponiſt Händel kam dem Kirchenkomponiſten zu Gute. Seine kirchlichen Werke haben von dort eine größere Einfachheit und Durchſichtigkeit bei größerer Mannigfaltigkeit. Einfache Harmonien treten als Akkord zur Polyphonie und verſchärfen, indem ſie dieſe beſchränken, die Rhythmik, ſowie den Kontraſt der Form und des Ausdrucks. In Händel vereinigen ſich die geſammten künſtleriſchen Tonmittel jener Zeit zu einer erſten univerſellen Geſtaltung.

Als Händel als Pſalmenkomponiſt auftrat, ſtand er noch, es läßt ſich ſagen, mit beiden Füßen auf dem Boden der damals von Italien beherrſchten Oper. Das macht ſich auch bei ſeinen ſechs ſogenannten „Chandos-Pſalmen"*) bemerkbar. Vieles erſcheint hier

*) Sie wurden für die Kapelle des Herzogs James Chandos geſetzt (1716—1718).

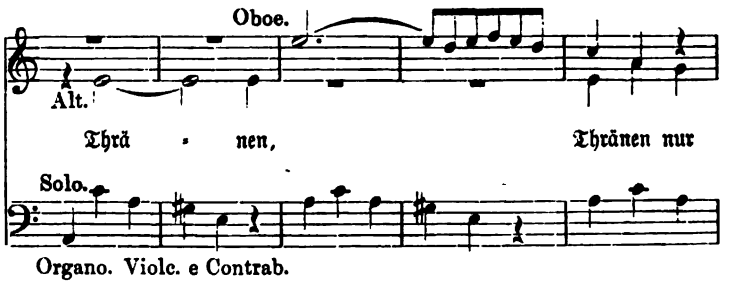
als veraltet, namentlich durch das Überwiegen des Formell-Technischen; dieses haben sie mit dem Opernstyl Händel's gemein. Trotzdem aber enthalten sie Sätze und Stellen von ergreifender Kraft, religiösem Ernst und tiefer Wahrheit des Gefühls — Sätze, deren schmucklose Einfachheit bei aller Kunst der Form um so eindringlicher wirkt, als die Einfachheit der Natur des religiösen Gefühls näher steht als religiöse Stimmungen, die in ein Labyrinth von Tonlinien sich versenken oder auch vergraben. Beispiele sind: das Duett des 42. Psalms (2. Version):

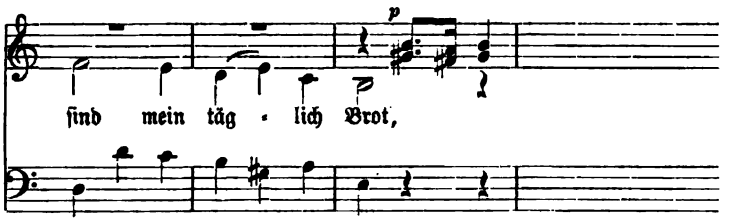




(Part. Seite 228.)

das Altsolo desselben Psalms (2. Version):



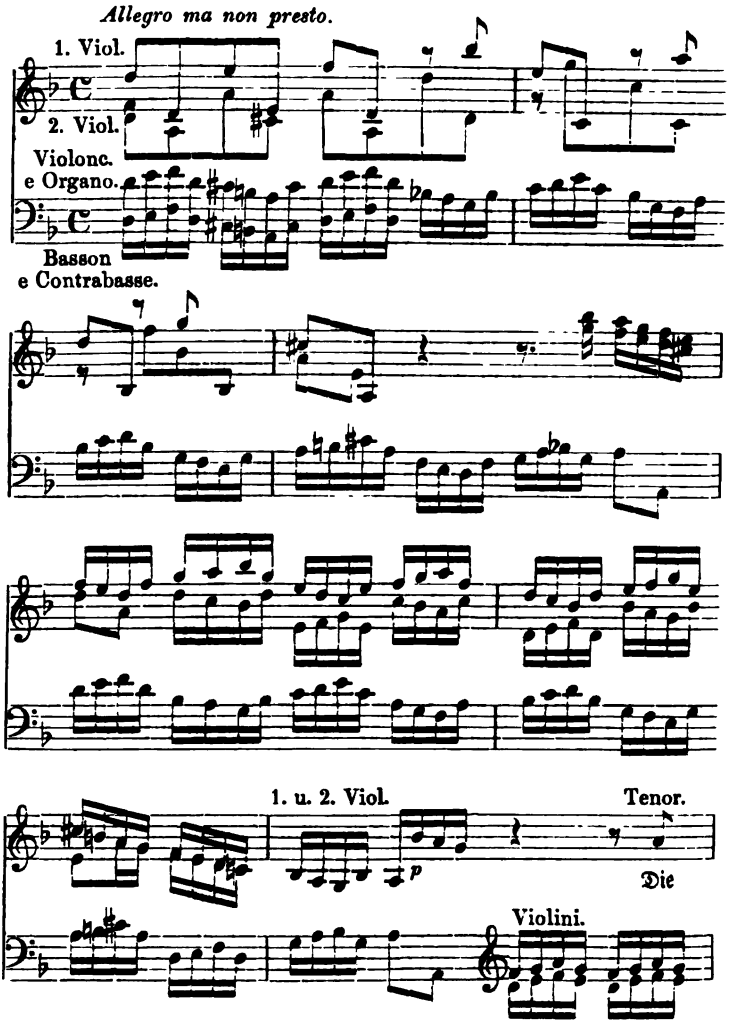


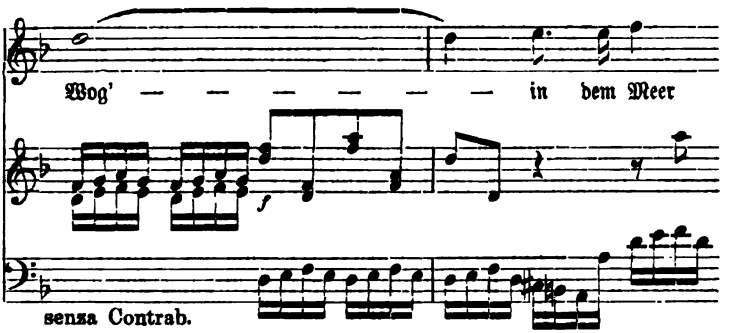
(Part. Seite 252.)

Daß die Pſalmen Händel's, trotz ihrer vielen Sätze und Partien noch heute von ergreifendſter Wirkung, überwiegend den Eindruck veraltet zu ſein machen, mag auch mit in dem Umſtand liegen, daß ſie nicht alle wie aus einem Guß komponirt erſcheinen, wie z. B. ſein 42. und ſein 145. Pſalm. Und in der That findet dieſe Vermuthung in dem Vorwort des von der D. Händel-Geſellſchaft herausgegebenen Bandes der Chandos-Anthems ihre Beſtätigung. Nach dieſem iſt ein beträchtlicher Theil der Chorſätze anderen Werken entnommen und den Mitteln der Chandos-Kapelle nur angepaßt, was ſich auch auf die langen Vorſpiele bezieht, die er im Style Corelli's, vor ſeiner Anthem-Zeit, als Inſtrumental-Sonaten für 2 Violinen, Violoncello und Continuo (Orgel oder Cembalo) komponirt hatte. Eine Ausnahme ſcheint der 42. Pſalm „Wie der Hirſch ſchreit nach Waſſer" zu machen. Hier iſt alles, beſonders die zweite Bearbeitung desſelben (die Händel-Geſellſchaft hat deren drei veröffentlicht), getragen vom Anfang bis zur Schlußnote von derſelben großen Stimmung. Unter ſeinen Pſalmen ſteht er obenan.

Die Wahl der Texte iſt für Händel bezeichnend — Lobpſalmen (Pſ. 100 „Frohlocke dem Herrn", Pſ. 145 „Ich will Dich erhöhen, o Gott mein Herr", Pſ. 96 „O ſinget unſerm Gott ein neues Lied"), Klage- und Bußpſalmen (verſificirte Sprüche aus dem 9., 11., 12., 13. Pſalm, Pſ. 51 „Erbarme dich meiner, o Gott"), und der Troſtpſalm (Pſ. 42 „Wie der Hirſch ſchreit nach Waſſer"). Alles das ſind Texte von höchſter Kraft und heroiſchem Gottgefühl. Wie Bach, erfaßt auch Händel ihren Geſammtinhalt, dazwiſchen auch nach poetiſcher Seite. Folgende Tonmalerei ſteht unter den Pſalmenkompoſitionen jener Zeit ziemlich vereinzelt da, ja dürfte ein Unicum ſein: im 96. Pſalm malt er bei dem Vers: „Die Wog' in dem Meer brauſt ſchauerlich ꝛc.", das Brauſen und Wogen eben ſo kühn als ſcharf, wobei nur zu bedauern bleibt, daß ihm

die inſtrumentalen Mittel und Effekte unſerer Zeit nicht zu Gebote geſtanden haben. Die Wogentype iſt noch faſt durchweg kontrapunktiſch gebildet. Trotzdem bleibt dieſes Stück ein Meeresbild ächten Gepräges, in ſich abgerundet und feſt, ein Seitenſtück zu jenen hiſtoriſchen Oelgemälden alter Meiſter, die ohne eine ſpätere Farbengewalt und ohne Luft und Perſpektive auf ihrer Palette dennoch durch ſich ſelbſt ein Ahnenrecht auf jüngere ihnen verwandte Gebilde ſich erworben haben:





(Part. Seite 120.)

Die Malerei — Streichinstrumente und Orgel — begleitet den Gesang die ganze Nummer hindurch und tritt im Schlußchor „alle Welt frohlocke" wieder auf bei den Worten: „und das Meer brauf' empor", mit dem Chor den Psalm zu beschließen. — In diesem Moment der Tonmalerei ist Händel als Psalmist ein Vorgänger Mendelssohn's. —

Beide Meister, Bach und Händel, sind mit ihren kirchlichen Schöpfungen, folglich auch mit ihren Psalmen, noch gebunden an die Mittel und die Entwickelung der Musik ihrer Zeit. Unsere diatonischen Tonarten waren noch nicht von den Kirchentonarten gesondert, die Modulationen in Folge dessen beengt und beschränkt, desgleichen war das Akkordleben wenig entwickelt, die Chromatik und Enharmonik noch nicht in ihre Rechte eingesetzt, die Instrumentalmusik mit ihren mangelhaften Ausführungsmitteln, den Instrumenten, noch ohne Selbstständigkeit an die Vokalmusik gebunden, die Formen selbst entbehrten noch der Durchsichtigkeit, der plastischen Abrundung und inneren Sonderung, dem Einzelgesang als Arie oder als Lied fehlte noch die Freiheit der Bewegung und endlich waren alle bis da in sich vollendeten Kunstformen in dem Princip der Polyphonie gedacht, gefühlt, geschaffen. So konnte wohl jener ernste große Styl der Kirchenmusik, welcher das subjektive und individuelle Leben in seiner ganzen Größe biblischer Gebundenheit zum Ausdruck bringt, zu seiner höchsten Entfaltung gelangen: die Lyrik des Gefühls aber in einer Sprache auszudrücken, die ihre Laute aus der Unmittelbarkeit der Empfindung schöpft und sich frei nach ihrem eigenen Wesen bewegt, das zu erreichen mußte einer Zeit vorbehalten bleiben, welche alle Mittel besaß, um das subjektive und individuelle Leben künstlerisch auszusprechen.

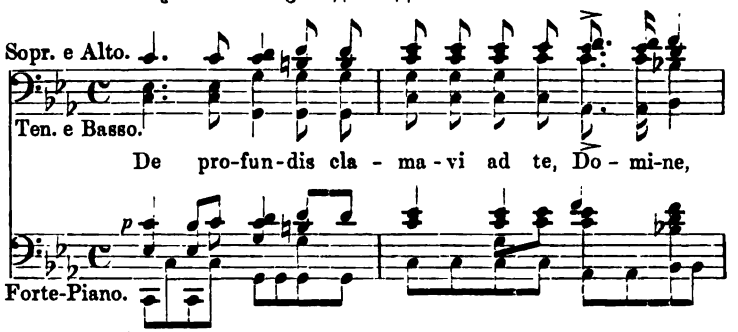
Dieſe Seite des altteſtamentariſchen Pſalms auszudrücken blieb den beiden Meiſtern verſagt. Das Syſtematiſch- und Formell-Techniſche der polyphonen Formen ſtand der Unmittelbarkeit des Ausdrucks entgegen. Dagegen aber bannten ſie in den Kreis dieſer Formen den Aufſchwung allgemeiner Andachtsſtimmung mit einer Kraft, Innigkeit und Größe, welche mit ihren Mitteln keine Zeit wieder erreichen wird.

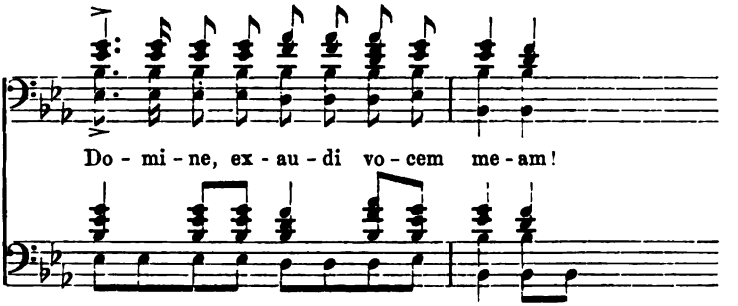
In Bach und Händel feiert der königliche Sänger des alten Bundes ſeine erſte große künſtleriſche Auferſtehung auf chriſtlichem Boden. Ihre Pſalmen ſind Blüthen, den Tiefen des chriſtlichen Gemüthes entſproſſen, für alle Zeiten ſprechende Denkſäulen der geſchichtlichen Stationen auf dem heiligen Kreuzweg, welchen das religiöſe Gemüth, wie alles Geiſtige, zu durchwandern hat.

Die Meiſter der Muſikepoche nach Bach und Händel ſtanden mit ihren Hauptwerken auf anderem Boden. Ihre Miſſion, das Inhaltsgebiet der Tonkunſt zu erweitern, hatte ihren Fuß über die Schwelle der Kirche hinaus in die Welt, im weiten und großen Sinn getragen: Oper und Symphonie, daneben die erſte höhere Blüthe des Liedes (Schubert), waren ihre großen Ziele. Die Pſalmen-Literatur der Muſik ging während dieſer ganzen Zeit ziemlich leer aus.

Haydn, im Anſchluß an die katholiſche Kirche, komponirte ſeine heiteren Meſſen, keine Pſalmen.

Von Mozart wurden ebenfalls nur ſpecifiſch katholiſche Kultustexte in Muſik geſetzt. Mit Ausnahme des 129. Pſalms (in der Lutherbibel der 130.), der dieſen Texten eingereiht iſt, beſitzen wir keinen Pſalm von ihm, und hier ſcheint die Kompoſition ſich ganz der Liturgie anzupaſſen. Das De profundis clamavi ad te, Domine etc. in Harmonien gleichſam pſallirend:





folgt Silbe um Silbe dem Text ohne jede muſikaliſche Ausbreitung und tiefere Erfaſſung. Das beigefügte Klavier iſt weniger Begleitung als Übertragung der Chorſtimmen.

Von Beethoven beſitzen wir gleichfalls keinen Pſalm.

Cherubini, der mit Glück neben der Oper das kirchliche Gebiet kultivirte, ſtand dem ſubjektiven Aufſchwung des Pſalms ferne. Aber nicht nur er mit den genannten Tonkünſtlern, ſondern jene ganze Zeitperiode, ja die Richtung unſeres ganzen Jahrhunderts iſt der Kirchenmuſik als ſolcher, mit ihr dem Pſalm, abgewandt. Viele Urſachen wirken hiebei zuſammen. Der Aufſchwung des Gedankens, die zerſetzende Forſchung, die einer chemiſchen Analyſe gleich das geſchichtliche Gehirn in ſeine Beſtandtheile zerlegt und eben ſo ſchonungslos wie unerbittlich ihr Scheidewaſſer in die Herzen und Nieren der Gemüther, ſelbſt des Gottgefühls, träufelt, die Entfeſſelung des Individuums, die Proklamation des Peſſimismus — das alles hat das religiöſe Bewußtſein, mit ihm das religiöſe Gefühl, in den Hintergrund gedrängt und die geſammte Kirchenmuſik als einen künſtleriſchen Ausdruck der allgemeinen Gemüthsrichtung und des Gemüthsbedürfniſſes, brach gelegt. Eine ungläubige Zeit kann keine Glaubensmanifeſte in Tönen erlaſſen. Keine Zeit aber kann die Brunnen der göttlichen Vernunft im Menſchen und des tiefen Bedürfniſſes nach Gott verſchütten. Durch alle Jahrhunderte hindurch bleibt der menſchliche Geiſt in dem einen ſich treu: in dem Bedürfnis nach Erhebung über ſich ſelbſt und über das Elend der inneren und äußeren Unfreiheit. In dem Herzen unſeres Jahrhunderts gährt und pocht dieſes Bedürfnis trotz aller Decken, die darüber liegen, vielleicht mehr als in jedem andern.

Die geſammte Kunſt — die Dichtkunſt, die Malerei, die Muſik — trägt in manchen ihrer Züge unverkennbar den Stempel des-

ſelben. Die weltliche, wie die Kirchenmuſik hat da und dort ihre Stimme in tiefen Klängen erhoben und in bleibende Formen gebannt. Auch der Pſalm hat ſeine Sänger gefunden. Ja, es iſt ſogar unverkennbar, daß unſer Jahrhundert ihm näher getreten iſt, als die frühere Zeit. Das gilt insbeſondere von dem ſubjektiven Inhalt, von der Unmittelbarkeit des perſönlichen Verkehrs zwiſchen dem Individuum und dem Höchſten. — Die Entwickelung der muſikaliſchen Ausdrucksmittel durch die Klaſſiker und Romantiker der Tonkunſt machte erſt eine tiefere ſubjektive Erfaſſung nach der genannten Seite des Pſalms möglich. Die kontrapunktiſchen Formen mit ihrer epiſchen Breite konnten den allgemein-hymniſchen Theil, die Lobpreiſung Jehovahs ſeitens der Maſſen — der Gemeinde im Tempel —, ſei es in pomphaftem Aufzuge, ſei es im Anruf, zum Ausdruck bringen. Jener andere Theil des religiöſen Gefühls aber, der im Individuum als Einzelweſen lebt und waltet, der mit der Gotteskindſchaft als Untergrund, allem Myſtiſchen fern und doch reine Myſtik, der vertrauenden, hoffenden Seele wie Honigſeim entfließt, oder im Aufſchrei inneren Elendes, im innerſten Mark erſchüttert, um Erhörung fleht und ſtöhnt, konnte ſeine muſikaliſchen Accente nicht eher finden, als bis der Tonkunſt der epiſche Gürtel gelöſt war und die ſubjektive Tonlyrik ſich ihre Mittel geſchaffen hatte: das homophone Element, den Akkord in ſeinen unerſchöpflichen Ausdruckslauten, die Melodie des Tones und der Sprache, die Chromatik und Enharmonik, das Orcheſter und die Farben der Inſtrumentation mit allen Übergangstönen, die das Zwielicht und das Licht der bewegten Seele malen. Dieſer Mittel, den epiſch-kontrapunktiſchen entgegengeſetzt, doch ſie ergänzend, bedurfte die Muſik, um den Pſalm auch muſikaliſch in ſeiner Unmittelbarkeit erfaſſen und ſich mit ihm identificiren zu können.

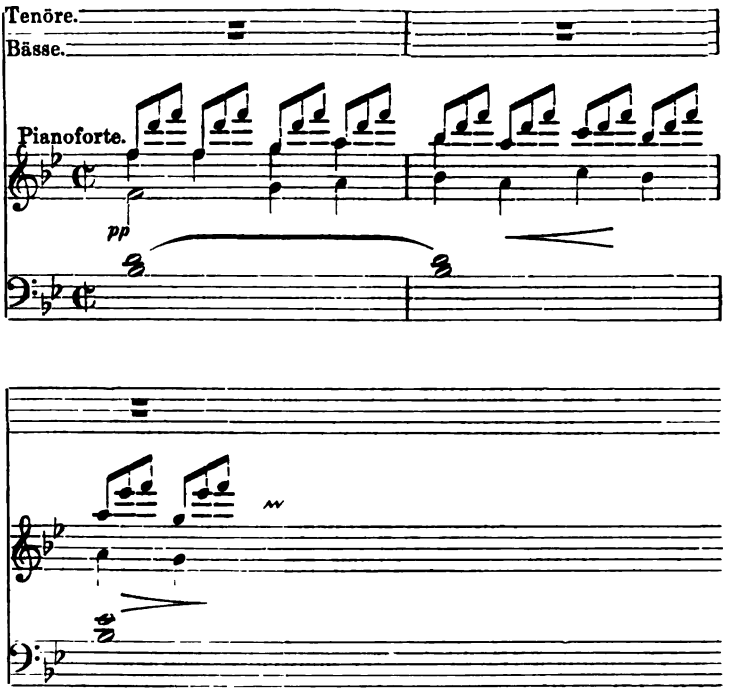
Es iſt ein eigentümlicher Zug in der Geſchichte der muſikaliſchen Pſalmologie, daß gerade in dem Moment, in welchem dem neunzehnten Jahrhundert das muſikaliſche Fundament in allen ſeinen Einzelfaſern der ſubjektiven Lyrik zudrängend, errungen wird, gerade die ſubjektivſte Form des Gottbedürfniſſes, die des Pſalms, nur in einem einzigen Beiſpiel uns entgegentritt: da aber auch mit einem der epiſchen Behandlung früherer Zeit ſo völlig entgegengeſetzten Gepräge, daß dasſelbe, obwohl es niemals als Muſter der Pſalmenkompoſition gelten wird, als ein Vorzeichen neuer Behandlungsweiſe

zu betrachten iſt. Es iſt Franz Schubert's 23. Pſalm „Gott iſt mein Hirt“ für vier Männerſtimmen mit Pianofortebegleitung.

Während ſämmtliche bis jetzt genannte Pſalmen-Kompoſitionen ſich in den Figuralformen des kontrapunktiſchen Styls bewegen, ſteht Schubert's Pſalm urplötzlich mit ſeiner Vierſtimmigkeit mitten im Akkord — eine lyriſche Blüthe voll innigen Duftes und erwärmenden Wohlklangs. Demſelben Boden der ſüßeſten Lyrik entſproſſen, wie das von dieſem Meiſter geſchaffene deutſche Lied, iſt er voll desſelben Frühlingszaubers der Seele, wie ſeine Lieder, ohne welche dieſer Pſalm wohl überhaupt nicht möglich geweſen wäre. Keine Figuration, ſprachmelodiſch in den Grenzen, die Schubert erſchloſſen, keine Epik, ganz Lyrik, iſt er auch in ſeiner Form ein Lied, aber mit Pſalmentext, wie die andern Lieder mit poetiſchen Texten — nicht weniger, nicht mehr. Dem religiöſen Text iſt damit kein Eintrag geſchehen. Der eigenthümliche Reiz des Schubert'ſchen Liedes liegt in jener wunderbaren Stimmungsmitte, wo die religiöſe und weltliche Poeſie noch ungeſchieden, die weltliche Stimmung religiöſe und die religiöſe den ſüßen jungfräulichen Zauber weltlicher Poeſie aushaucht. Dieſe Andachtsſtimmung iſt dem Pſalm wie eingeboren.

Die Pſalmen der Meiſter des achtzehnten Jahrhunderts haben als Fundamentalſtimme, dazwiſchen mit den bei der Kirchenmuſik üblichen Klangverſtärkungen durch Poſaunen geſetzt, die Orgel. Die Inſtrumentſtimmen ſelbſt ſind nicht begleitend, ſondern nehmen gleicherweiſe an der Ausführung Theil, wie die Geſangſtimmen. Der Pſalm Schubert's hat Klavierbegleitung. Er iſt wohl der erſte, welcher das Hausinſtrument an die Stelle des Gemeindeinſtrumentes, anſtatt der Chormaſſe das Solo-Quartett ſetzte, gleichſam ein Vorzeichen, daß die Heimſtätte des muſikaliſchen Pſalms ſich in das Innere verlege. Die Begleitung ſteht auf gleicher Stufe, wie die Begleitungen ſeiner weltlichen Lieder, die trotz einer gewiſſen Allgemeinheit ſtets aus der Beſonderheit der Stimmung des Textes herausfließen. Man denke an ſein „Ave Maria“, an ſeine „Forelle“, ſeinen „Wanderer“, ſeinen „Erlkönig“ und viele ſeiner andern Lieder. Die Pſalmbegleitung iſt durchweg ſelig bewegtes, hingebendes Vertrauen.

23. Pſalm von Schubert.



Dieſes Beiſpiel in der Pſalmenliteratur iſt einzig geblieben. Schubert's muſikhiſtoriſche Aufgabe lag in der Entwickelung des poetiſchen Liedes, nicht in der Entwickelung der religiöſen Lyrik.

In der erſten Hälfte unſeres Jahrhunderts bemächtigte ſich Mendelsſohn am bedeutungsvollſten des hebräiſchen Pſalters. Mendelsſohn's Antecedentien ſtanden dieſem überhaupt näher als ſeinen Zeitgenoſſen, abgeſehen von ſeiner Neigung für eine gehaltvollere Richtung in ſeiner Kunſt, wie ſie ſich in ſeinen Oratorien zu einer Zeit ausſprach, die muſikaliſch eines ernſteren Wortes ebenſo bedürftig war, wie einige Jahrzehnte früher auf anderem Gebiet der „Reden" Schleiermacher's „über die Religion an die Gebildeten unter den Verächtern". Er führte den Pſalm in eine neue Phaſe. Sie entſpricht genau der Stellung, welche ſein Geſammtſchaffen in der Muſikgeſchichte einnimmt. Eine harmoniſche allgemeine, von einer feinfühligen Intelligenz getragene Bildung im Hintergrund, muſikaliſch durch die ſtrengformigen Werke Bach's geſchult, voll Sympathie und Bewunderung für ſie, aber den Sinn

für die poetisch-romantische Musikrichtung offen, ihr mit allen ihren neuen Mitteln des Ausdrucks und der Malerei zugewandt und sie mit größter Leichtigkeit beherrschend ohne sich dabei exclusiv oder doktrinär weder ihr oder den Alt-Klassikern hinzugeben, war er bestimmt diese beiden großen Gegensätze in seinen Werken zu vereinen: aber mehr in der Form als in dem Umfange, in der Kraft und in der Tiefe ihres Gehaltes. Ein lyrisches Versenken in die Tiefen und Untiefen (Schumann) des Gemüthes lag seiner Natur so fern wie jener Höhenflug des Gefühls, dessen Richtung geradeauf zur Sonne emporsteigt. Seine Natur war hellenisches Maß — die epische Form lyrisch durchwärmt, der lyrische Inhalt episch gehalten: eine durchaus edle Erscheinung.

Mendelssohn komponirte acht Psalmen: den 2. — „Warum toben die Heiden" —, den 22. — 9. Vers ꝛc.: „Er klage es dem Herrn" —, den 42. — „Wie der Hirsch schreit nach Wasser" —, den 43. — „Richte mich Gott" —, den 95. — „Kommt, laßt uns anbeten" —, den 98. — „Singet dem Herrn" —, den 114. — „Da Israel aus Egypten zog" — und den 115. Psalm, — „Nicht unserm Namen, Herr" —. Er war der fruchtbarste der Psalmenkomponisten unseres Jahrhunderts.

Beim Vergleich seiner Texte mit denen Bach's legt sich sofort der inhaltliche Fortschritt von der Epik zur Lyrik dar. Bach's Wahl blieb im Kreis der Preis- und Dankgesänge, welche Gott als dem Schöpfer und Regierer der Welt lobsingen. Mendelssohn, während er im 98., 114. und 115. Psalm, die so ausschließlich dem historischen Gedenken und dem Gotte Israels gewidmet sind, seinen Vorfahren ein pietätvolles Denkmal setzt, greift mit der Komposition des 42. und 43. Psalms, dieser Dichtungen voll ergreifenden Gottverlangens und voll zuversichtlichen Hoffens auf Gott, sowie des 2. und 22. sich auf den Messias beziehenden Psalms, in die geheimnisvolle Lyrik des Gemüths, dessen tiefstem Grund das Gefühl der Gotteskindschaft und der messianische Nothschrei entsteigt — Momente, die erst der „neue Bund" im Laufe von nahe zweitausend Jahren in ihrem ganzen Ideen- und Gefühlskreis entsiegelt hat. In ihnen liegt eine der tiefsten Wunderblüthen des christlichen Gemüths. In der historischen Stellung Mendelssohn's, auch in seinem dem schönen formellen Gleichmaß zustrebenden Wesen lag es jedoch nicht, diese Blüthe musikalisch zu entfalten, wohl aber sie gewissermaßen vorzubereiten und anzudeuten.

Dieſe Vorbereitung liegt überwiegend in der intelligenten Benutzung der Kompoſitionsmittel der Harmonie, in der Inſtrumentation, in der formellen Klarheit, in dem Überwinden jenes figurativen Theils des Kontrapunkts, der — dem Wort widerſinnig — nur dem abſtrakt-formalen Muſikſinn Genüge leiſtet. Mit ihnen verband er Laute eines ernſten, warmen Gottgefühls. Allein die Laute, die eben ſo glühend als innig, eben ſo gewaltig in ihrer Erſchütterung als ſelig bewegt Himmel und Erde umſchlingend, ſich dem menſchlichen Herzen ganz Unmittelbarkeit entwinden, lagen nicht in ihm. Den 22. Pſalm z. B. ſetzte er — ebenſo den 2. und 43. — im kontrapunktiſchen Styl a capella. Dieſe Form konnte unmöglich weder die verzweiflungsvolle Stimmung, welche die Worte und Bilder dieſes Gedichtes in heißen Athemzügen ausflammen, noch das ſie umſchwebende Prophetenwort zum Ausdruck oder auch nur zur Ahnung des Gemüthes bringen. Und ſo wirkt dieſer Pſalm altteſtamentariſch, äußerlich, trocken. Von dieſer Trockenheit iſt ſelbſt ſeine bedeutendſte Pſalmenkompoſition, „Wie der Hirſch ſchreit nach Waſſer“ nicht ganz frei zu ſprechen, wie ſchon Brendel ſeiner Zeit es ausgeſprochen hat.

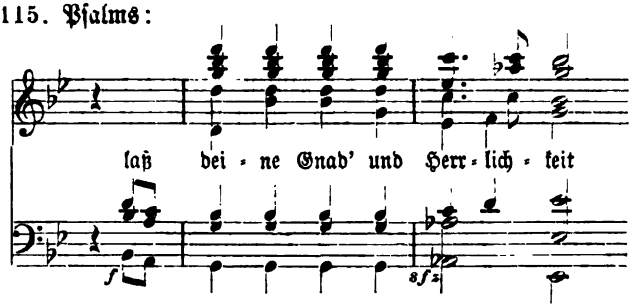
Zunächſt zeigt die textliche Behandlung Mendelsſohn's den großen Fortſchritt, der ſich bis dahin ſeit Bach vollzogen hatte. Dem Wort iſt ſein Recht gegeben, die Zeit ſeiner Zerſtückelung durch die Tonfiguration vorbei, die Rede bleibt gewahrt, ihr lyriſcher Geſammtinhalt giebt ſich geſchloſſener. Der Tonfiguration ſelbſt iſt in moderner Neugeſtaltung ihr Platz im orcheſtralen Theil begleitend, ſtützend und malend angewieſen.

Jene Reinheit des deklamatoriſchen Accents aber, die ſich nach Mendelsſohn's Zeit zum ſprachmelodiſchen Princip geſtaltete und die innigſte Verbindung zwiſchen Wort und Ton verlangt, lag nicht in der Aufgabe dieſes Meiſters. Er konnte noch deklamiren: „Nicht | unſerm Namen, Herr, nur | Deinem geheiligten Namen ꝛc.“, anſtatt: Nicht | unſerm Namen, Herr, nur | Deinem geheiligten ꝛc.“ (115. Pſalm).

Die muſikaliſche Erſchließung des Einzelwortes in ſeinem individuellen Gehalt oder auch in ſeiner individuellen Beſeelung und Farbe lag ebenfalls außerhalb ſeiner Muſe. Die kontrapunktiſchen Mittel, die er mit modernen verband, hinderten ihn hieran. Der Kontrapunkt ſchließt ſolche Dinge aus.

Nur bei einigen vereinzelten Momenten, gegenüber dem Ein-

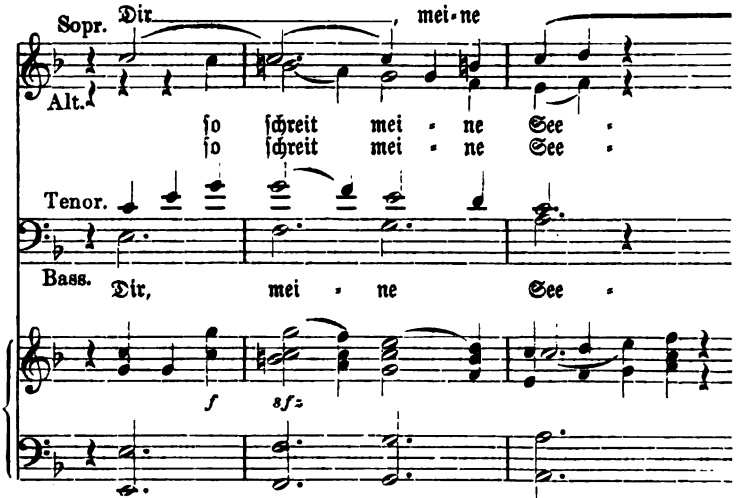
zelwort, bei welchen der Akkord in den Vordergrund tritt, zeigen sich Spuren lyrischer Farbe, wie z. B. am Schluß des 1. Chors des 115. Psalms:



wo nach dem düstern Moll der As dur-Dreiklang zu dem Worte „Herrlichkeit" über dieses Wort einen Glanz breitet, wie ein plötzlicher Sonnenstrahl, der auf Goldbrocat fällt.

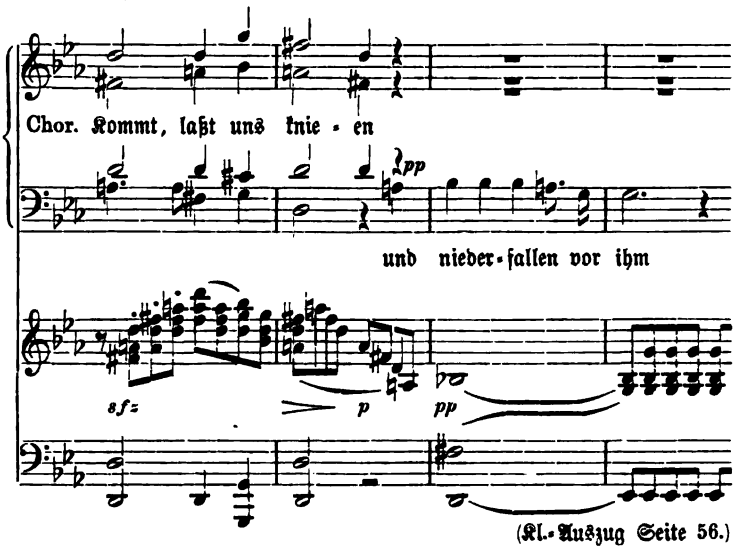
Noch zwei andere Beispiele.

Im 1. Chor des 42. Psalms „Wie der Hirsch schreit nach Wasser", Worte, deren verzweifelnde Seelennoth Mendelssohn unbegreiflicher Weise durch eine elegisch-gefühlvolle, konsonirende Harmonie ausgedrückt hat — nur die ersten vier über einen Orgelpunkt gebreiteten Einleitungstakte scheinen Tieferes anzustreben, packen es aber nicht —, ertönt endlich, ehe der Durchführungssatz (fugisch) anhebt, eine Dissonanz zu dem Worte „schreit" und giebt, ich möchte sagen, der „Gefühlsatmosphäre" desselben musikalischen Klang:



(Klavierauszug, Seite 27, 7. Takt. Peters-Ausgabe.)

Das folgende Beiſpiel iſt aus dem 95. Pſalm (opus 46). Nach dem ſtrahlenden Aufruf des Chors „Kommt, laßt uns knieen“ — hält plötzlich, wie im Athemanhalten der Seele, die Bewegung der Begleitung inne und es erklingt pianissimo der übermäßige Dreiklang in Sextakkordform*) während der ganzen Strophe der Bäſſe: „und niederfallen vor ihm“. Bei dem letzten Wort löſt ſich die innere Spannung, leiſe zitternd tritt die Achtelbewegung wieder ein, aber in Es-dur:



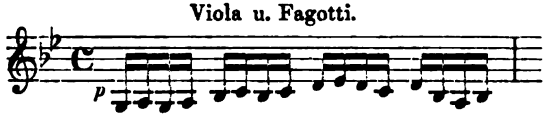
(Kl.-Auszug Seite 56.)

Dieſe Stelle gehört mit zu dem Schönſten und Poetiſcheſten, was Mendelsſohn geſchrieben. Die Innerlichkeit des Textes iſt in ihrer Beſonderheit erfaßt und wiedergegeben. Derartige Momente finden ſich bei ihm mehrere vor (115. Pſalm Part. S. 34, 3. Takt, S. 43, 4. Takt u. a.)

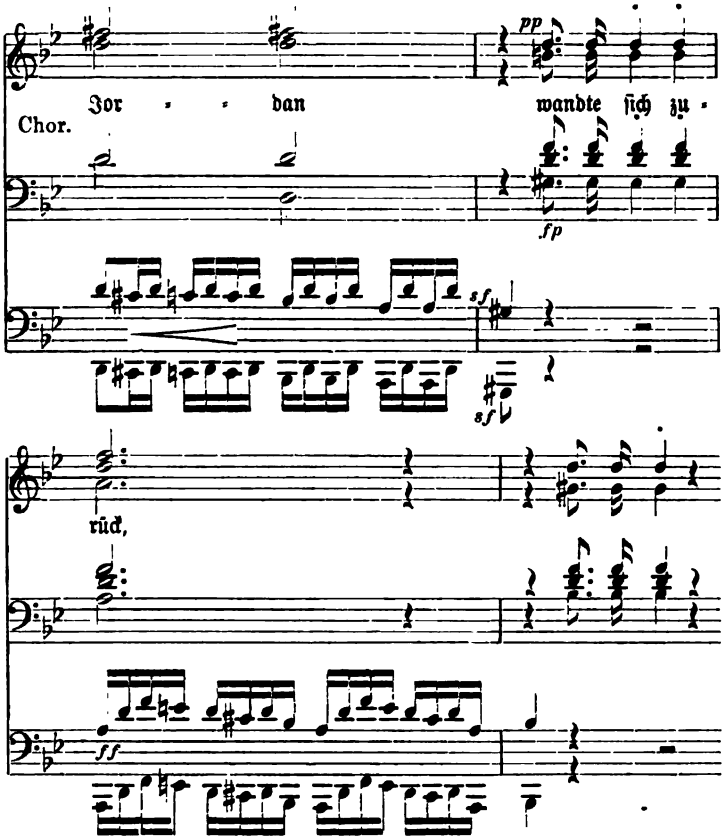
Der Schwerpunkt der Pſalmen dieſes Meiſters liegt in ihrer poetiſchen Wiedergabe. Die poetiſche Tonmalerei durchzieht ſämmtliche für Chor und Orcheſter komponirten. So z. B. führt er das Meerbild Händel's (96. Pſalm) in ſeinem 114. Pſalm gleichſam weiter. Bei den Worten: „Das Meer ſah und floh, der Jordan wandte ſich zurück“ giebt auch er ein Bild der bewegten Fluth. In ſeiner Erfindung nicht ſo kühn und ſo gewaltig, wie ſein malender Ahne, iſt er unendlich geiſtvoller. Mendelsſohn's

*) Von Mendelsſohn ſehr wenig gebraucht.

feinfühlige Intelligenz weiß das Bild ſeiner auszuarbeiten als jener. Fagotte, Violen und allmählich die Bäſſe ſind die Träger des erregten, fliehenden Meeres, deſſen Motiv:



immer brauſender anſchwillt, mit Akkordarpeggien gemiſcht breitere Dimenſionen annimmt, um endlich, wie Wogen, die in ihrem Andrängen geſtaut ſind, in folgender Stelle ſeinen Gipfelpunkt durch ein Unterbrechen des Bewegungsſtromes zu erreichen:



Das Zurückziehen des Jordans — die mehrmals unterbrochene wogende Figur — vollzieht ſich nach und nach, die fliehende erſte

Figur tritt wieder piano ein, wird allmählich flacher und verebbt gegen das Ende dieses Chores hin. Bei Händel ging das Meeresbrausen, ich möchte sagen, in einem dicken Strich durch die ganze Nummer bis zum letzten Takt. In solchen Zügen der Tonmalerei zeigen sich die immensen Fortschritte über Händel hinaus — die großen Errungenschaften der Instrumentalmusik, welche nun den poetischen Bilderreichthum des Psalms zu fassen beginnen. Der ganze 114. Psalm (zweichörig mit Orchester) Mendelssohn's ist deskriptive Malerei, welche von den mehr lyrischen Partien desselben die Kontraste des Lichts und des Schattens erhält. Bei aller Durchsichtigkeit der Form bleiben die Einzelsätze doch im Fluß des Ganzen, wodurch dieser Psalm noch mehr zu einem dichterischen Bild sich abrundet.

Diese Seite des Psalms — das dichterische Bild — hat keiner seiner Vorgänger so erfaßt, wie er. Eigentlich hat er sie zum ersten Mal zur Geltung gebracht. Allerdings war das auch erst möglich, als die Instrumentalmusik zur Selbstständigkeit entwickelt sich zur Dichtkunst hinüber neigte und mit ihren Stoffen ihre Berechtigung sich zu erweitern begann, als die Idee und das Princip des Programms in Mendelssohn's „Sommernachtstraum"-Musik, in seiner Hebriden-Ouvertüre u. a., in Berlioz' Symphonien vor aller Welt beglaubigt war und diese poetischen Errungenschaften sich mit der Vokalmusik verbinden konnten.

Wie Bach und Händel, benutzte Mendelssohn bei seinen größeren Psalmenkompositionen die Form der Kantate. Auch bei seinem 114. Psalm schwebt sie im Hintergrund. Hier aber sind die Inhaltsmomente wohl in verschiedene Sätze getheilt und an verschiedene Ausführungsgruppen vertheilt, aber diese Sätze und Gruppen scheiden sich nicht in Einzelformen (in Arien, Duette, Chöre), die in sich selbst ein abgeschlossenes Stück bilden, wie das bei der Kantate Bach's, Händel's, auch zum Theil bei den Mendelssohn'schen Psalmen (dem 115., 42., 95. Psalm) der Fall ist. Gerade hierdurch hat er im 114. Psalm erreicht, was ihm bei keinem sonst gelang und was diesen über alle anderen seiner Psalmen stellt: er hat, was gerade der hebräischen Psalm-Dichtung so eigen ist, das Bild im hymnischen Theil und wieder umgekehrt das hymnische Moment im Bild — beide in Fluß gebracht, auch formell. Da, wo eine Form zersplittert in Formen besteht, kann auch kein Fluß sein. Das hat Richard Wagner gegenüber der klassischen Oper,

Franz Liſzt gegenüber dem klaſſiſchen Oratorium zum Bewußtſein gebracht, das gilt gegenüber jedem Inhalt, der, ein bewegter, nicht in ſich ſelbſt ruht. Auch die Unmittelbarkeit des Inhalts wird erſt zur Ausſprache kommen können, wenn die in Fluß gebrachte Form ſich willig der Unmittelbarkeit zum Medium giebt. In ſich gefeſtete Formen und zugleich Unmittelbarkeit des Gefühls ſind zwei Dinge, die wohl in den meiſten Fällen, wenn nicht ihrer Natur nach überhaupt, ſich ausſchließen.

Der ganze Charakter des Pſalms und die klaſſiſche Kantatenform mit ihrem Komplex von Formen ſtehen mit einander in Widerſpruch. Die geſchloſſenen Formen des Kontrapunkts, ebenſo wie die in einzelne Ringe abgegrenzte Formenkette der Kantate können wohl einzelne Momente eines Pſalms muſikaliſch verkörpern, vielleicht „inkruſtiren“, aber ſie können nicht den Pſalm weder als Dichtung noch als unmittelbaren Erguß des Gefühls zum Ausdruck bringen — wenigſtens nimmermehr ſo, daß die Muſik dem Pſalm in Weſen und Form gleich kommt und ſelbſt zum Pſalm wird.

Die Löſung dieſer Aufgabe hat Mendelsſohn's 114. Pſalm begonnen und zwar in den Grenzen dieſer Pſalmdichtung, die mehr erzählenden und beſchreibenden Charakters iſt. Die Lyrik ſchlägt hier nur theilweiſe durch, wie Wärme durch einen poröſen Stoff.

Die inſtrumentalen Mittel, deren ſich Mendelsſohn bei ſeinen Pſalmen bedient, ſind das volle Orcheſter. Bach und Händel ſtanden auf beſchränkterem Boden.

Oboe, Violinen, Viola und die Orgel als Fundamentalſtimme: das war ſo ohngefähr der Kern des Inſtrumentkörpers ihrer Pſalmen. Anderer Holzblas- und Streichinſtrumente bedienten ſie ſich ſelten, noch ſeltener der Blechinſtrumente, die damals ihrer Vervollkommnung noch harrten. In Folge deſſen klingt bei Mendelsſohn alles farbenreicher. Sein Orcheſter iſt wie eine neue Welt neben dem der alten Meiſter. Er bringt auch zum erſten Mal — ſo verwunderlich es iſt, daß es nicht vordem geſchehen — das Inſtrument bei ſeinen Pſalmen zur Anwendung, das ſeit König Davids Zeiten das muſikaliſche Symbol des Pſalters geworden iſt: die Harfe (42., 95. Pſalm). Ihr fällt kein kleiner Antheil an dem Enthuſiasmus zu, den dieſe Werke zu Lebzeiten ihres Komponiſten gefunden haben.

Mendelsſohn ſtand auf der letzten Scheidelinie zweier Welten: des muſikaliſch-alten und -neuen Bundes. Der erſtere war

als ein Fertiges bereits ausgeſchieden aus dem Werdebunde des geſchichtlichen Lebensſtromes, der zweite eine noch junge Saat, deren erſte Blüthen unter den Wettern europäiſcher Völkermaie raſch empor getrieben war. Er langte nach beiden. Aber es fehlte ihm die Kraft den einen oder den andern ganz zu faſſen, des einen oder des anderen Prieſter ganz zu ſein oder auch den Inhalt beider in weittragender Form zu äußern. Das hätte auch nur ein Rieſe gekonnt. So ſind ſeine Pſalmen, wie alles von ihm Komponirte, ſchöne Muſik, auch eigenartig; allein ihr fehlt die ſchaffende Gewalt der Originalität, der gewaltſame Impuls einer Natur, die ſich giebt, wie ſie iſt, weil ſie iſt — ihr fehlt für die Pſalmen, man könnte ſagen, die Davidnatur. Bei David fühlt man, wie die Lebensſtröme immer höher und gedrängter an ihm hinauf wellen und wogen, wie ſie bis ans Herz ihm ſteigen und wie er, ein königlicher Sieger, die Harfe in der Hand, ſich über ſie emporſchwingt.

Um die hebräiſche Gottespoeſie in dem ganzen Umfange ihrer Eigenartigkeit wieder geben zu können, fehlte Mendelsſohn nicht nur die Temperatur; es fehlte ihm auch das Temperament, das zur dithyrambiſchen Gotteszuverſicht, zum Aufflammen, zum Emporjauchzen, zur innigen Hingabe und zur tiefſten Demüthigung: der Zerknirſchung treibt. Das helleniſche Maß ſeiner Muſik wurde oft gerühmt. Aber kein helleniſches Maß wird jemals einen Pſalm, wie den altteſtamentlichen, zum zweitenmal, auf chriſtlichem Boden ſchaffen können. Mendelsſohn's Formen waren ein Produkt der Kunſt; auch ihr Inhalt war ein mehr durch die Intelligenz und durch deren Reſultate beſtimmter. Vom religiöſen Standpunkt aus läßt ſich darum ſeine Kirchenmuſik vielleicht „humane" Muſik nennen, inſofern als auch die Humanitätsideen in gewiſſem Sinn Kunſtprodukte ſind — Reſultate der philoſophiſchen Spekulation.

Keine Periode der Tonkunſt hat einen ſo vollſtändigen Umſchwung und eine ſo vollſtändige Umgeſtaltung in Form und Princip erfahren, wie die letzten vier Decennien. Zwei großartige Künſtlererſcheinungen ſtehen hier an der Spitze und alles, was ſeit Beethoven Neues und Weſentliches auf dem Gebiet der Oper, des Koncerts und der Kirche ſich entwickelt hat, kulminirt und koncentrirt ſich in dieſen beiden: in Richard Wagner und Franz Liſzt. Durch beide Meiſter hat ſich, trotz grimmigſter und hartnäckigſter Gegner, in rapideſter Schnelligkeit eine ſo ausgeprägte Um- und Neugeſtaltung vollzogen, daß ſie unverkennbar der Ton-

kunst der nächsten Zukunft ihre Grundzüge vorgezeichnet hat, mögen nun diese nach Behauptung der Musik-Orthodoxen zur Hölle der Tonkunst führen oder nach der Überzeugung der Musik-Liberalen sie erweitert auf ein geistig höheres Niveau stellen. Als ein fait accompli steht sie der Welt gegenüber, und seitens Wagner, dem die Repräsentation der Welt, die Bühne, zufiel, beherrscht sie die Welt.

Im ersten Moment hatte es allerdings den Anschein, als solle allem Früheren der Krieg auf Leben und Tod erklärt werden. An Stelle der formell-geschlossenen Form trat herrisch das Verlangen nach einer offenen, nach einer Form, welche die psychologische und dramatische Wahrheit des Gefühls- und Ideenlebens nicht hindere, sondern seine Sprache werde, — gegenüber der hinter Klostermauern erzogenen, schon von der Klassicität durchbrochenen Polyphonie tauchte immer ungestümer aus dem Meere des Lebens die Homophonie: der Akkord auf mit seinen unzähligen Stimmungsnüancen und machte ihr das legitime Recht der Musik streitig, — gegenüber der in sich abgegrenzten und gefesteten Diatonik die Chromatik und Enharmonik mit ihren unbegrenzten, in den feinsten geistigen Äther dringenden Modulationen. Mehr und mehr trat aber bei allen Gegensätzen hervor, daß ihr Ziel keinen Umsturz einer alten und ehrwürdigen Kunst bedeute, vielmehr ein Sichten ihrer Mittel, ein Ausscheiden solcher, die für uns Menschen des neunzehnten Jahrhunderts kein lebensfähiges Organ mehr sein konnten, ein Erweitern und Dehnbarmachen alles dessen, was eine echte Kraft des Lebens in sich trug. Der Akkord mit seinem chromatischen und enharmonischen Fluidum löste dem Kontrapunkt die Fesseln und zog ihn beseelend, ja beseligend in die freien Regionen seiner Bewegung, von ihm dagegen Begrenzung und Festigung seines sich leicht der Form entwindenden und formzerfließenden Wesens in sich aufnehmend.

Und so können wir jetzt, da ein Überblick über die dem früheren Jahrhundert entgegenstehenden musikalischen Bestrebungen möglich ist und der große Kampf hinter uns liegt, mit aller Gemüthsbefriedigung uns sagen, daß nichts von dem lebensfähigen Vermächtnis der Vergangenheit uns entrissen wurde, daß vielmehr dasselbe, wie ein werthvolles Erbgut, welches von der formellen und geistigen Kontinentalsperre befreit die Kontinente des Lebens und Geistes durchwandert hat, in unserer Mitte fortlebt, aber verschmol-

zen mit den neuen großen Errungenschaften erst jetzt allen Regionen des inneren Daseins gerecht wird —: ein altes Testament, zu höherem Leben aufgegangen im neuen.

Die Freiheit der Bewegung, Umgestaltung und Bereicherung der musikalischen Mittel ging von der weltlichen Musik aus und vollzog sich auf dem Gebiete der Symphonie (Beethoven, Berlioz, Liszt), der Oper (Gluck, Wagner) und des Liedes (Schubert, Schumann, Franz). Als Franz Liszt sich mehr und mehr dem symphonischen Gebiet entzog und der Kirchenmusik (dem Oratorium, der mit dem kirchlichen Kultus verknüpften Messe und kleineren Formen) zuwandte, gestaltete er diese nach denselben reformatorischen Principien. Wie dort auf weltlichem Boden, entstand hier auf kirchlichem ein neuer Styl — der lyrisch-dramatische —, welcher eben sowohl die ideale Hoheit des Kultus zu wahren im Stande ist, als auch in die religiösen Mysterien einzudringen und die tiefsten Erregungen und Erschütterungen des individuell-religiösen Gefühls durch den Ton auszusprechen vermag. Die neue Wendung, welche Franz Liszt der Kirchenmusik gab, ließ diese zur Unmittelbarkeit des religiösen Gefühlsausdrucks vordringen, ja vordringen bis — ich möchte sagen — zur Unmittelbarkeit des Gebets. Zellner nannte Liszt's „Graner Festmesse" mehr gebetet als komponirt.*)

Und in einer solchen Unmittelbarkeit liegt das Element, welches eine musikalische Wiedergeburt des Psalms auf Grundlage der neutestamentlichen Gemüthsvertiefung und Kunsterrungenschaften ermöglicht.

Vor allen Dingen ist bei Liszt's Kirchenmusik, folglich auch bei seinen Psalmen, ins Auge zu fassen, daß sie nicht ein künstlerisches Abstractum ist, sondern in Verbindung bleibt mit dem Kultus der Kirche. Leider hat der Protestantismus diese Verbindung aufgehoben und die Kirchenmusik der Tonkunst als solcher übergeben. In Folge dessen ist ihr protestantischerseits der Impuls zu einer steten Fortentwickelung entzogen. Der katholischen Kirche bleibt der Ruhm, durch die Verbindung der Musik als Kunst mit ihrem Kultus der religiösen Musik ihre Lebensaufgabe gewahrt zu haben. Wo eine Stellung aufgehoben wird, ist ihr Lebensboden gewissermaßen sistirt. Das gilt auf jedem Gebiet, heiße es Staat, Kirche, Wissenschaft oder Kunst.

*) Zellner, L. A. „Über Franz Liszt's Graner Festmesse" ꝛc. (Wien, Manz & Comp., 1858).

Liſzt hat für unſer Jahrhundert das muſikaliſche Erbe der chriſtlichen Kirche übernommen — in unſerem Jahrhundert der einzige Berufene nach dieſer Richtung hin. In ſeinem Zuſammenwirken mit dem Kultus, in ſeiner religiöſen Stellung ſelbſt, ſodann in ſeiner kirchenmuſikaliſch-reformatoriſchen Aufgabe lag es, daß er aus dem muſikaliſchen Kirchenſchatz vor allem die lebensfähigen Mittel mit den modernen verſchmolz, die durch ihre ideale Einfachheit und Klarheit der ſubjektiv-religiöſen Hingabe Halt und Feſtigkeit geben, die weit ſich wölbend zum Dom — eine muſikaliſche St. Peters-Kuppel — den Geiſt mit Andacht füllen. Dieſe Mittel fand er bei Paleſtrina. Paleſtrina hat das melodiſche Element des gregorianiſchen Sprechgeſangs in Verbindung mit dem Kontrapunkt zur harmoniſchen Klarheit vorgeführt. Gefärbt von den antiken Tonarten, ſich dichtend zu Dreiklangsharmonien wurden dieſe zu ſeiner tragenden Baſis. Licht und klar, alle Figurirung beſchränkend, voll Bewegtheit in der Ruhe, voll Ruhe in der Bewegung, tragen ſie alle jene Eigenſchaften der Stimmung in ſich, welche dem Kultus im Tempel den Charakter des Objektiv-Idealen und Heiligen aufdrücken. Wenn eine Muſik Heiligkeit athmet, iſt es die Paleſtrina's.

Liſzt hat fünf Pſalmen — ſämmtliche ſind Dichtungen Davids — komponirt: die zwei gewaltigen Dithyramben auf Gott, den 18. und 23. Pſalm, zwei Klagegeſänge, den 13. und 137. Pſalm, und endlich den Bußpſalm 129., welcher zu ſeinem noch nicht edirten Oratorium „Stanislaus" gehört. In keiner dieſer Kompoſitionen Liſzt's aber tritt die Einwirkung des römiſchen Meiſters ſtärker hervor als im 18. Pſalm (Vulg.). Aber dieſe Einwirkung iſt eine mehr geiſtige, im Weſen der Sache liegende, als materielle — kein Gehen auf derſelben Scholle, kein Epigonenthum. Im Gegentheil, ſie iſt eine freie Wiedergeburt aus modernem Geiſt mit modernen Mitteln, der 18. Pſalm ſelbſt: eine Neudichtung, die an keine andere Schöpfung irgend einer Zeit, irgend eines Meiſters gemahnt. Alles, was den Meiſtern der früheren Jahrhunderte in Folge des Entwickelungsſtandes und der Richtung der Tonkunſt verſagt blieb — trotz des großen Kunſtwerthes und des religiöſen Gehaltes ihrer Werke —, tritt uns in ihm entgegen; vor allem die Tonſprache, die in Form und Klang, wie in reinſter Unmittelbarkeit, ſich aus der Stimmung ſelbſt ſchafft.

Wie der 18. Pſalm von ſeinem Dichter für den Kultus beſtimmt war, ſo hält auch Liſzt ihm gegenüber die Eigenſchaften

fest, die im Zweck des Kultus liegen: die Einfachheit und Durchsichtigkeit der Form, die, obwohl Kunst, doch nicht als Kunst zu uns spricht, sondern als religiöse Stimmung, die nicht den Kunstzweck verfolgt, sondern den Zweck der Andacht, die nicht insonderheit an den Künstler und Kunstverständigen sich wendet, sondern an alle, an jene wie an den Laien — eine Einfachheit und Durchsichtigkeit, welche die Harmonie beschwingt, die Gemüther mit sich emporträgt, ähnlich wie die Orgel beim Choral die Andachtsstimmung der Gemeinde führt.

Liszt hat den „die Herrlichkeit Gottes in der Natur und in seinem Wort" beschreibenden 18. Psalm nur bis zu seinem Höhepunkt komponirt:

2) Die Himmel erzählen die Ehre Gottes und die Veste verkündiget seiner Hände Werk.
3) Ein Tag sagt's dem andern und eine Nacht thut's kund der andern.
4) Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre.
5) Ihre Schnur gehet aus in alle Lande und ihre Rede an der Welt Ende; er hat der Sonne eine Hütte in denselben gemacht;
6) Und dieselbe gehet heraus, wie ein Bräutigam aus seiner Kammer, und frohlocket, wie ein Riese, zu laufen den Weg.
7) Vom äußersten Himmel ist ihr Ausgang und ihre Rückkehr am Äußersten desselben und nichts bleibt von ihrer Flamme verborgen.
8) Das Gesetz des Herrn ist ohne Wandel und erlabet die Seele. Das Zeugniß des Herrn ist gewiß und macht die Albernen weise.
9) Die Befehle des Herrn sind richtig und erfreuen das Herz! Die Gebote des Herrn sind lauter und erleuchten das Auge. —
10) Die Furcht des Herrn ist rein und bleibet ewiglich. Die Rechte des Herrn sind wahrhaftig, allesammt gerecht.

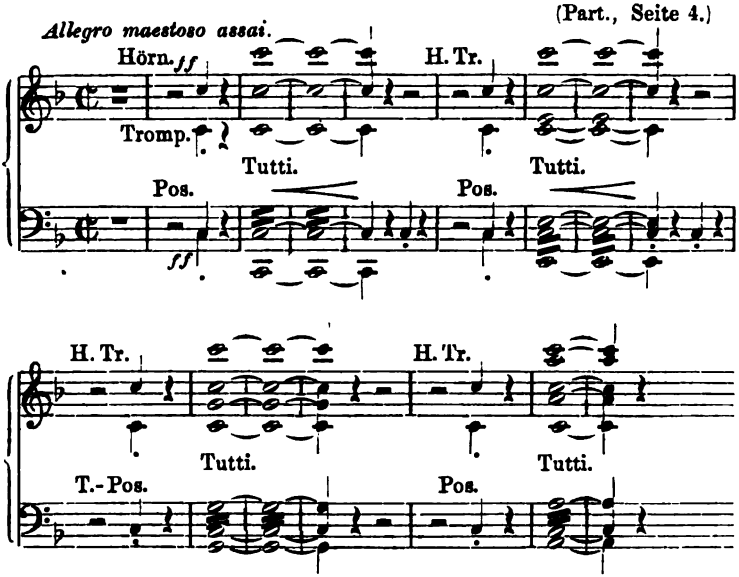
Hosanna, Halleluja!

Mit diesem dem Psalm angehängten Jubelruf schließt Liszt obige Verse ab.

Die Komposition selbst ist für Männerstimmen und doppelt besetztes dem Hymnus entsprechendes Orchester (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte; 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Tenorposaunen, Baßposaune und Tuba; Violinen, Viola, Cello und Kontrabaß; Pauke; Becken ad libit.)*) und Orgel ad libit. In reinster

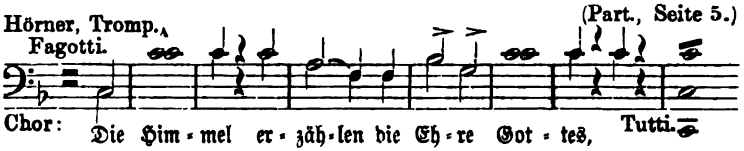
*) Der 18. Psalm ist vom Komponisten auch 1) mit oblig. Orgelbegleitung allein, ohne andere Instrumente, und 2) mit Begleitung von Blechinstrumenten (4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und 1 Baß-Tuba) obligat und die Holzblasinstr. (2 Oboen, 2 Clar. und 2 Fag. und Pauken) ad libit. eingerichtet.

ſprachlicher Deklamation, voll Schwung und Kraft, ohne muſikaliſch-formelle Einſchiebſel und ohne Wortwiederholungen, die den großen hymniſchen Flug hemmen würden, folgt Liſzt dem gewaltigen Höhenzug des Textes ohne Unterbrechung vom Anfang bis zu Ende. Das Wort und ſein melodiſch-harmoniſcher Körper, Männer- und Orcheſterchor umſchließend, verſchmelzen ſich zum Hymnus. Das Orcheſter tritt nur taktweiſe in den Vordergrund. Theils ſchließt es ſich hiebei der textlichen Interpunktion an, theils bildet es hierdurch die inneren Übergänge von einem Vers zum andern. Auch leitet es den Pſalm ein durch einen viermaligen, ſtets ſich ſteigernden Aufruf, an dem alle Inſtrumente ſich betheiligen, zuerſt in einem mächtigen unisono auf der Dominante der Haupttonart, dann im Sext- und Quartſext-Akkord ihres Dreiklangs, der erſtere ohne Terz, der zweite ohne Sext, und endlich im A moll-Dreiklang ohne Quinte*).

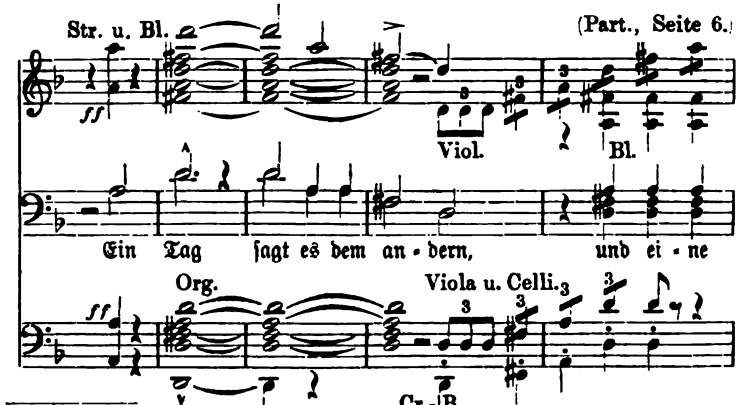


Ein viertaktiger melodiſcher Übergang entläßt hierauf gleichſam aus ſeinem Innern das Wort, das von Blasinſtrumenten nur verſtärkt iſt, während das Orcheſter ſchweigt:

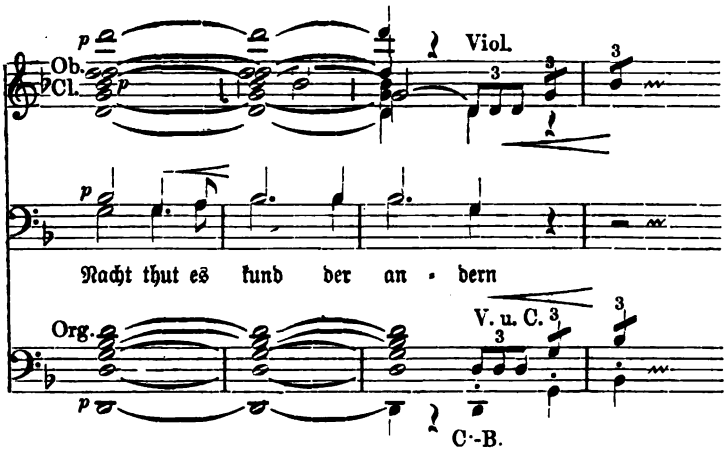
*) Dieſe mehrdeutigen und eigenthümlichen Dreiklangsformen bringt der Meiſter in dieſem Pſalm mehrfach zur Anwendung.



Die einfache Idealität des Kultus während schließt sich die melodische Bildung des 18. Psalms dem cantus planus an, der hier, ein unisono der Männerstimmen, sich in dem Kreis bewegt, den der älteste christliche Kultus sich geschaffen. Er zieht sich durch die ganze Komposition. Nur bei einzelnen besonderen Momenten und am Schluß — nach der Verkündigung der Herrlichkeit Gottes — legt sich beim Hosanna-Satz das unisono zu Harmonien auseinander, die, wie der melodische Kern auch, der Diatonik, sowie reinen Dreiklängen angehören, aber innerhalb derselben in der von Liszt geschaffenen Weise sich mittelst der Chromatik frei in andere Tonartsgebiete hinüber bewegen, oft nur einen Ton aus diesen herüberholend, aber immer so, daß er dem Hauptaccent des Wortes die Farbe giebt oder auch es illustrirt. Bei folgender Stelle z. B. ertönt nach vorausgegangenem F dur zu dem Worte „Tag" der D dur-Dreiklang anstatt des tonalen D moll-Dreiklangs. Der Zauber des Tagesglanzes entströmt hier urplötzlich dem Wort und breitet sich über die ganze Strophe, während die nächste Strophe durch das G moll zu dem Worte „Nacht" wie in Schleiern erklingt — eine Harmonien-Malerei, die sich in charakteristische Stimmung umsetzt, ähnlich wie auf dem Gebiet des lyrischen Gedichts Göthe*) durch Wort- und Klangmalerei der Stimmung reale Farbe verlieh.



*) Z. B. — Aus „Faust":



Ähnliche Stellen bietet dieser Psalm noch manche.

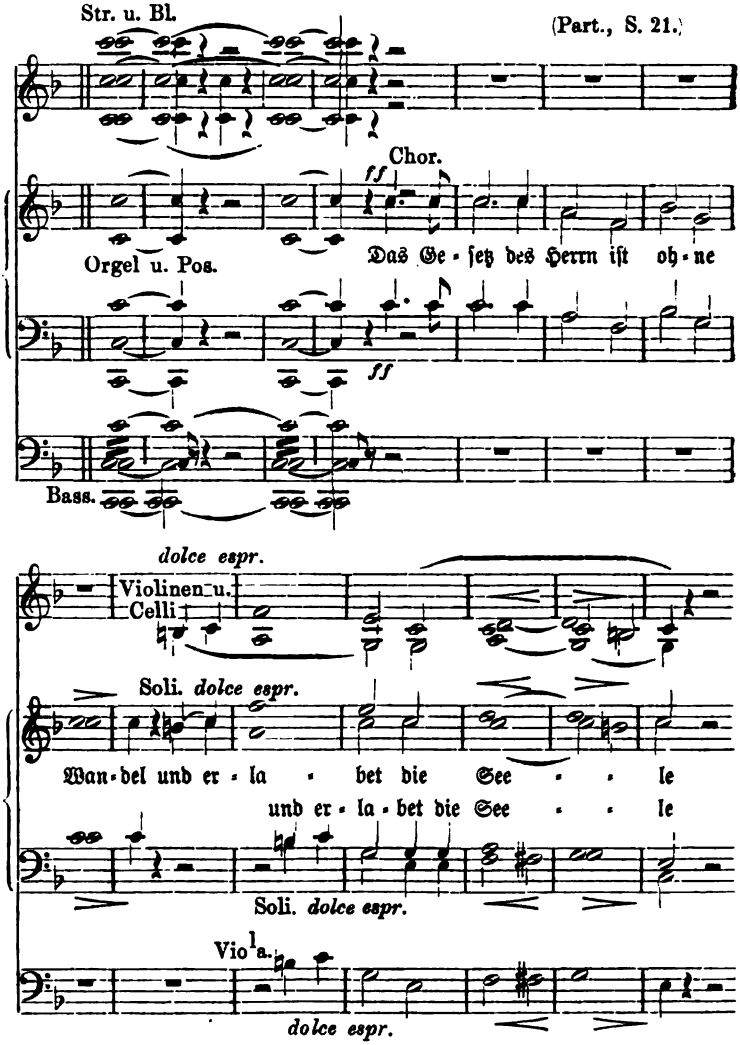
Obige Chormelodie: „Ein Tag sagt es dem andern" und die des Anfangs: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" sind die Hauptthemen der ganzen Komposition. Aus ihnen und ähnlichen Chorstrophen, die sich aus dem Strophenbau des Psalms bilden, formt sich die Form. Sie erhebt sich — wie so eben gesagt — auf der harmonischen Grundlage reiner Dreiklänge, die in aufsteigender Linie von Strophe zu Strophe moduliren, was die kirchliche Ruhe des Gesanges in immer höher schwellende und wärmer werdende Stimmung trägt. Das Orchester ist hiebei in Melodie, Rhythmik und Harmonie ihr Träger, ihr Pulsschlag, die Atmosphäre, die sie ein- und ausathmet.

Die große Steigerung dieser Doppeldichtung von Wort und Ton zieht sich fort bis zum 8. Vers, von wo an die Lobpreisungen der Eigenschaften Gottes ihren Gipfelpunkt erreichen und der Dichter in wunderbarer Einfachheit und Größe deren Segens- und Liebesausfluß mit lobpreist. Der Komponist ist bei dieser Stelle nicht hinter dem Dichter zurückgeblieben, ja uns scheint sogar, als gelange erst jetzt durch die Musik, so wie sie ist, der Kontrast von Epik und Lyrik, der in diesen Versen (8.—10. Vers) liegt, zu seiner vollen Wirkung und Größe. Liszt wiederholt vom 8. Vers

---

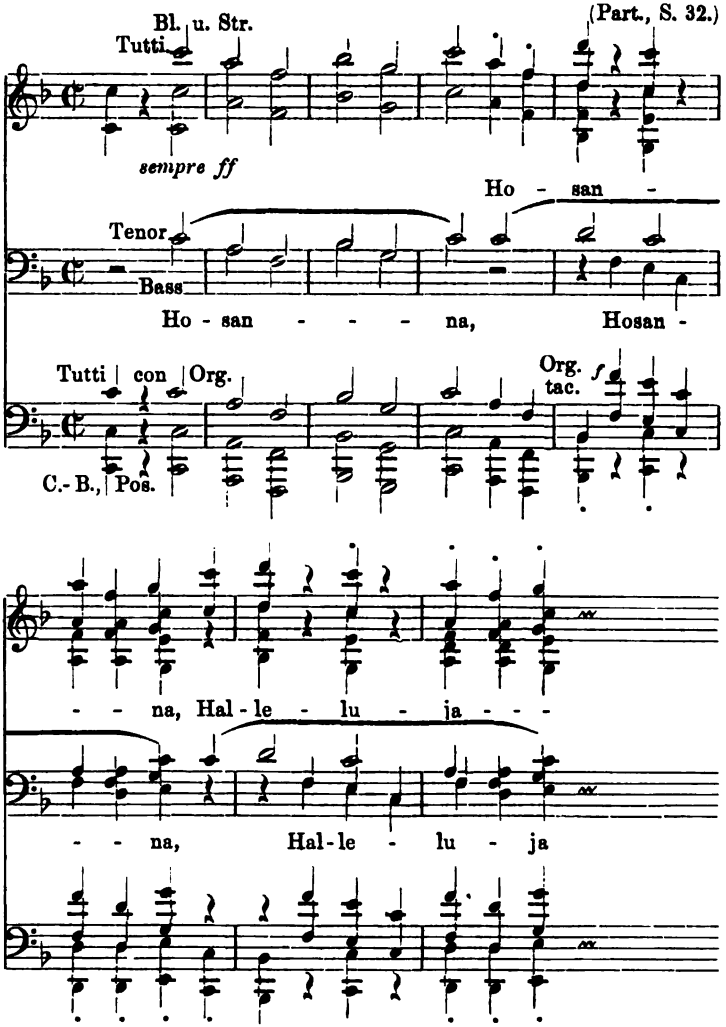
„Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert" —

an den muſikaliſchen Theil vom Anfang an, aber nicht tongetreu, ſondern dem veränderten Text entſprechend, wobei er den Kontraſt:



— den epiſchen und lyriſchen Moment — durch den Wechſel des kräftigen unisono-Chors und des ausdrucksvollen Soloquartetts ſowohl feſthält, als auch ſteigert bis zum Schlußſatz, dem majeſtätiſchen Hoſanna, Halleluja!

Der Chor iſt hier mehrſtimmig gehalten. Vom breiten Strich der Geigen eingeführt, erhebt er ſich auf Grundlage des erſten Themas — mit dem Orcheſter ein unisono-Strom:



der im Anſchluß an die Modulation des erſten Theils immer lebendiger und höherſchwingend fort wogt, um endlich mit einem letzten langgezogenen Halleluja! mit vollem Orcheſter und mächtigſtem Orgelklang auszubrauſen.

Dem 18. Pſalm verwandt, ebenfalls eine Dichtung höchſten dithyrambiſchen Schwunges, ſtellt ſich Liſzt's 23. Pſalm neben jenen. Auch er iſt in ſeiner Form ganz dichteriſcher Erguß, ganz Fluß, ganz Gegenwart. Letzteres in dem Sinne, als er, Muſik und Wort zugleich, wie in reinſter Unmittelbarkeit der gehobenſten Stimmung entfloſſen ſcheint. Dennoch iſt er ganz anders, ein voller Kontraſt zu jenem. Während der 18. Pſalm begeiſterter Lobgeſang auf Gott iſt, athmet der 23. Pſalm begeiſterte Zuverſicht zu Gott, die ſich ſeiner Güte voll und ganz hingiebt und, in ungebrochener Einheit mit der Natur, auch ihre irdiſchen Wohlthaten beſingt bis zur Wonnetrunkenheit — jener iſt Gemeinde-, Kultusgeſang im Dom, dieſer ein freier Erguß des Individuums, an keine Stätte gebunden.

Liſzt wählte die Ueberſetzung von Herder in gebundener Sprache:*)

Mein Gott, der iſt mein Hirt,
Wo ich geh' und ſteh'!
Wo er mich führt, wie er mich führt,
Was fehlt mir je?

Jetzt ruh', jetzt lagr' ich mich
Am Bach der Au',
Auf grünender Au', am kühlenden Bach,
Im Morgenthau'.

Dann weckt, dann führt er mich,
Mit neuem Muth,
Richtigen Wegs, ſich'ren Stegs
Zu neuem Gut.

Und auch im Thal der Nacht —
Warum fürcht' ich mich?
Meines Hirten Stab, meines Hirten Schall —
Die tröſten mich.

Und hinter Grau'n und Nacht,
Im dunkeln Thal,
Siehe, da ſteht, Feinde, da ſeht
Mein Freudenmahl.

Seht, Freudenöles träuft
Mein lockigt Haar!
Becher, du ſchwebſt, Becher, du ſchäumſt
Als trunken gar.

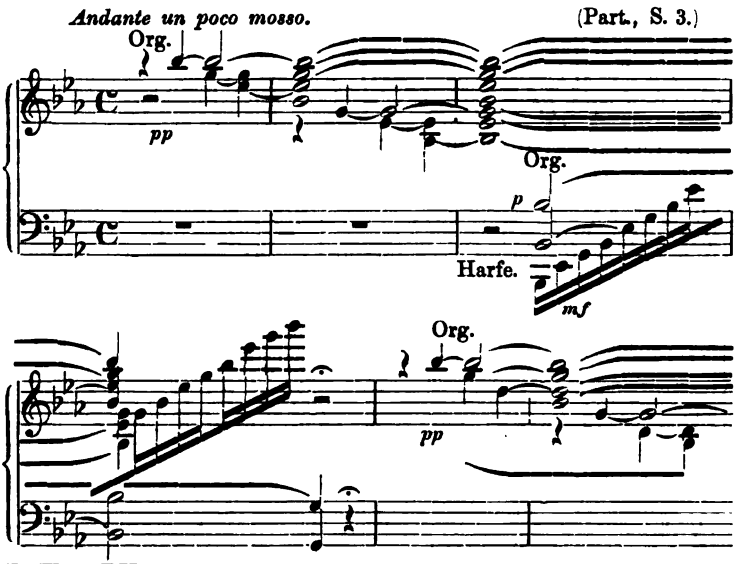
Gut Heil wird ſtets um mich ſein!
Mein Gott, der iſt mein Hirt —
Was fehlt mir je?

*) „Religion und Theologie", Herder's Werke III. Theil (1775). Die Überſchrift des obigen Pſalms lautet hier: „Eine morgenländiſche Idylle".

Immerdar bleib' ich im Haus des Herrn!
Mein Gott, der iſt mein Hirt! — *)

Wie bei Schubert, formte ſich dieſer Pſalm auch in Liſzt's Phantaſie zu einem Sologeſang, aber nicht für Soloquartett, ſondern für eine Singſtimme (Tenor oder Sopran), und nicht mit Pianoforte-Begleitung, ſondern mit Begleitung von Harfe und Orgel**) — ein Trio einziger Art. Insbeſondere iſt die Harfenpartie mit ihrem Wohlklang, Fluß und lebendigem Pulſiren ein Unicum unter allen Harfenbegleitungen; auch die Zuſammenſtellung von Harfe und Orgel, das erſte derartige Beiſpiel, iſt von ergreifender Wirkung, paſtoral. —

Gleichſam aus der Stille der Seele und ihrem reinſten Wohlklang träufelt leiſe Ton um Ton des Esdur-Dreiklangs (Orgel) von der Höhe zur Tiefe, um eine aufſteigende Harfen-Arpeggie in ſich aufzunehmen:

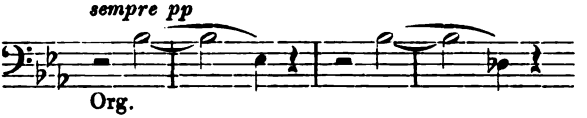


*) Der Komponiſt änderte Herder's ſechſten Vers bibelgemäßer um, wie oben. Herder's Schluß heißt:

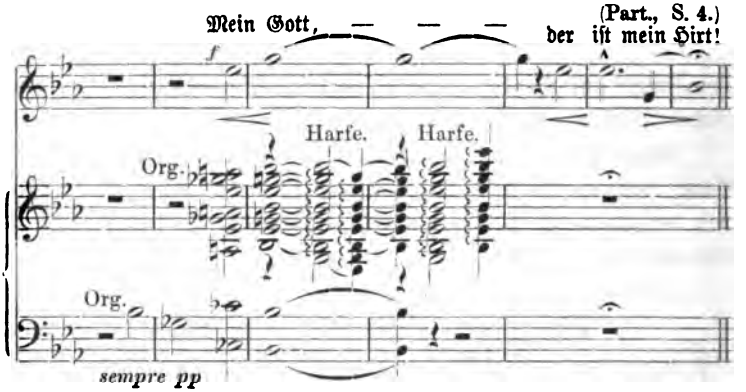
Gut Heil, gut Heil wird ſtets,
Stets um mich ſein!
Freudig und ſatt geh' ich alsdann
Walhall' hinein!

**) Nach Angabe des Komponiſten kann anſtatt der Harfe das Pianoforte und anſtatt der Orgel das Harmonium zur Ausführung benutzt werden.

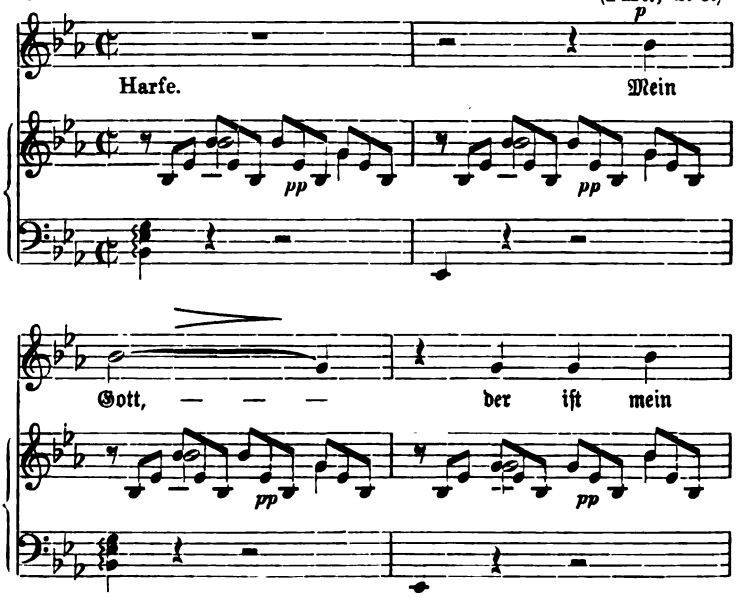
Dieſe vier Takte wiederholen ſich in Gmoll; noch einige Harfengriffe auf dem immer geheimnisvoll gehaltenen Orgelbaß:

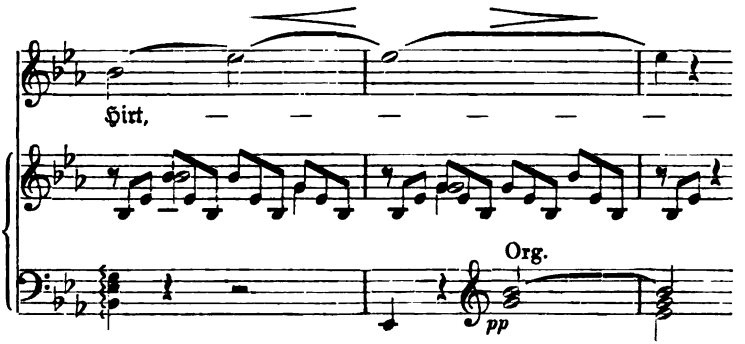


und wie ſich ſelig entladend ertönt aus voller Bruſt der Ausruf:



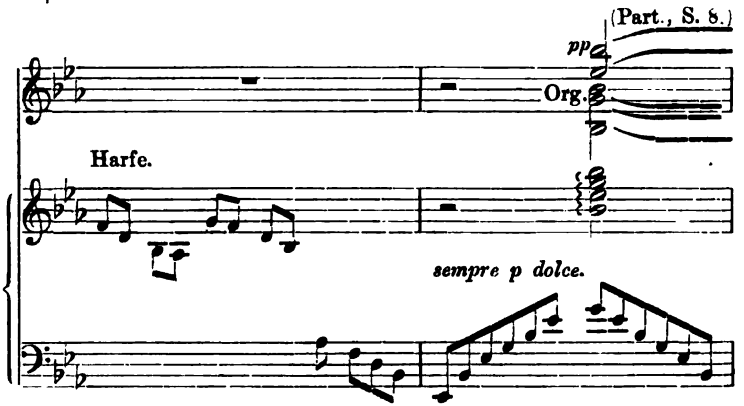
Nach dieſer Einleitung hebt mild und innig mit leiſer Harfenbegleitung der Pſalm an: (Part., S. 5.)

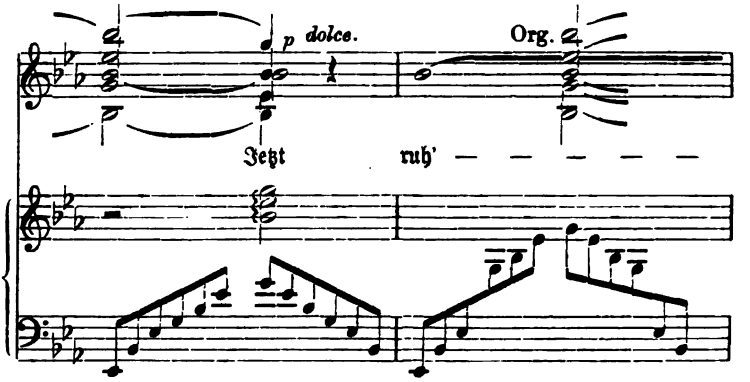




Dazwiſchen klingen zarte Orgelklänge im Charakter der Einleitung oder auch das Anfangsmotiv (mit dem Terzfall) zu dem Wort: „Mein Gott" in die Harfenbegleitung. Bald in Terzen oder akkordgefüllter, bald langathmig oder gedrängter ſpricht es wortlos aus, was die Seele bewegt.

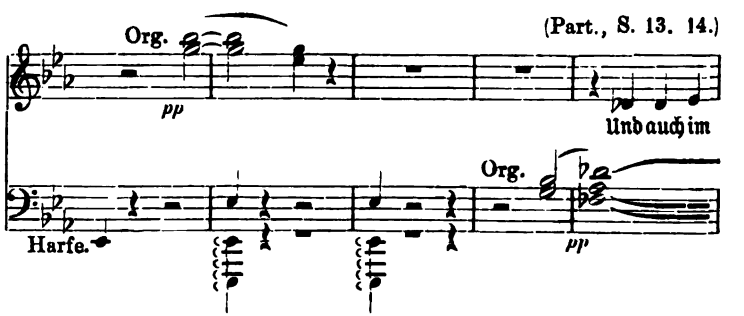
In ſeiner ganzen Konception liedartig, folgt der melodiſche Theil dieſes Pſalms den Hebungen und Senkungen der Verſe. Der Wohllaut der männlichen Endungen des Reims iſt von dem Tondichter feinfühlig in die Muſik hineingezogen und verleiht dem Ganzen ein tief-ſeeliſches Ausathmen, das getragen von dem vollendetſten Wohllaut der Harmonien in dieſe verhaucht. Die Bewegung der Harfentriole, anfangs nur innerhalb einer Oktave, dehnt ſich allmählich aus, ſteigt von der Mittellage in die Tiefe und umwogt beim Beginn des zweiten Verſes in ungehemmtem Auf und Nieder die Melodie, eine Wiederholung des erſten Verſes:

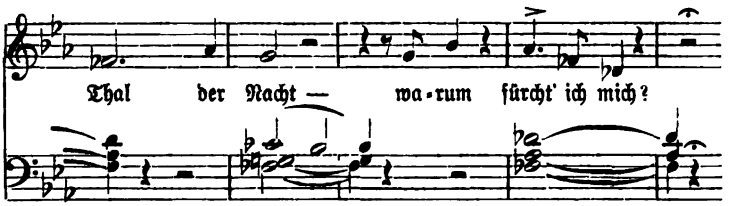




Die Harmonien beider Verſe erheben ſich auf dem Grundton der Tonart — Es dur —, der, ein ſchwebender Orgelpunkt, gleichſam die Stimmung als Ausfluß eines Gefühls ſymboliſirt. Auch in den folgenden Verſen, welche in andere Tonarten moduliren, kehren die Modulationen immer wieder zu dieſem tonalen und ideellen Ausgangspunkt zurück.

Der Vers: „Dann weckt und führt er mich" ſteigert den bis dahin herrſchenden Ausdruck inniger Bewegtheit zur feſten Zuverſicht; die Melodie zieht ſich rhythmiſch zuſammen und ſchwillt an zur Kraft, ebenſo die Arpeggien, die in feſteren Griffen zur Höhe ſteigen, dann aber, wie die Begleitung obigen Beiſpiels in Es dur, piano, im Auf und Ab die erhöhten Stimmungswogen wieder glätten. Dolcissimo tritt die Orgel — erſt in der Mittel-, dann in der höheren Lage — mit dem Anfangsmotiv in Terzen ein, die Harfe verklingt und der Pſalmengeſang hebt in tiefer Stimmlage wieder an:





Nach dieſem ergreifenden Übergang und ſeiner Parallelſtelle: „Und hinter Grau'n und Nacht" ꝛc. tritt die Harfe wieder zum Geſang. In raſcher chromatiſcher Modulation, das Tempo beſchleunigt, in immer höherem Flug der Stimmung, ſteigert ſich dieſe bei der Lobpreiſung der Segnungen Gottes im Anſchluß an die orientaliſche Leidenſchaftlichkeit der Dichtung bis zum höchſten dithyrambiſchen Erguß, der ſich in den Worten gipfelt: „Gut Heil wird ſtets um mich ſein!"*) — Der erſte Satz, aber in Esmoll und frei behandelt, hebt wieder an, die Erregung zittert noch in ihn hinein. Allmählich ſtellt ſich die gottſelige Ruhe wieder her, und mit dem Ausruf der Einleitung: „Mein Gott — der iſt mein Hirt!", dem einige Orgel- und Harfenakkorde nachfolgen, ſchließt dieſe Pſalmdichtung. —

Gleich dem 18. und 23. Pſalm, ſtehen auch der 13. und 137. in einer inneren Zuſammengehörigkeit. Beide tragen Klänge tiefſter Klage und tiefſter Troſtbedürftigkeit, des Aufſchreies und unerſchütterten Vertrauens zu Gott in ſich; beide ſind Ausdruck der unmittelbaren, perſönlichen Beziehung zu ihm. Während aber bei dem erſteren — dem 13. Pſalm — die kindliche Hingabe an Gott den Troſt bringt und aus ihm die hellen Flammen der Gottbegeiſterung emporſchlagen, bringt bei dem zweiten — dem 137. Pſalm — aus der Troſtloſigkeit Verbannter düſterflammende Sehnſucht hervor.

Der perſönlichen Beziehung zwiſchen dem Betenden und Gott entſprechend, hat der Tonmeiſter beide Pſalmen in ihren vokalen

*) Es giebt Sänger, die in ebenſo materieller wie trivialer Auffaſſung den Höhepunkt der Steigung auf die Strophe:

Becher, du ſchwebſt, Becher, du ſchäumſt
Als trunken gar!

legen und den Pſalm verweltlichen, indem ſie eine Art Zechſtimmung hineintragen. Daß dieſe Strophe nur Steigerung zum Gipfelpunkt iſt, wird ſofort erſichtlich theils aus der Begleitung, welche nach ihr zur breiten und hochſteigenden Akkordpaſſage vorgeht, theils aus dem vom Komponiſten zu der Strophe „Gut Heil" ꝛc. vorgezeichneten Allegro apassionata.

Haupttheilen, den einen für Tenor-, den anderen für Sopran-Solo komponirt; beiden schließen sich Chöre, dem ersten ein gemischter, dem zweiten ein Frauenchor, dort mit großem Orchester, hier mit Begleitung der Violine, Harfe und Orgel an — ersterer eine Massen umschließende Dichtung, wie der 18. Psalm, letzterer ein Solo-Psalm, wie der 23. Bei beiden wählte Liszt den Bibeltext.

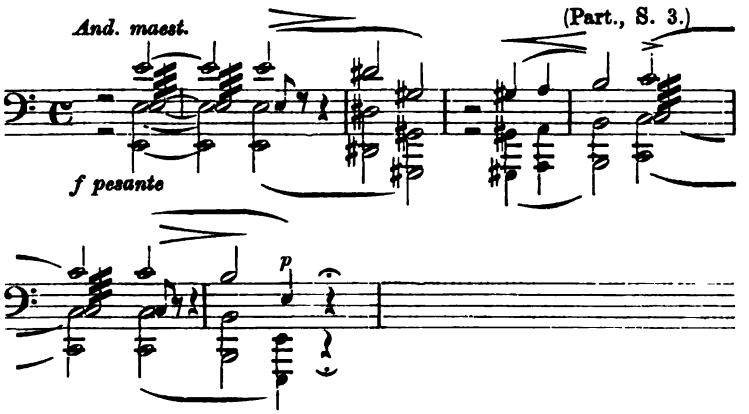
13. Psalm. 2) Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen? Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir?
3) Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele und mich ängstigen in meinem Herzen täglich? wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?
4) Schaue doch, und erhöre mich, Herr, mein Gott. Erleuchte mein Aug', daß ich nicht im Tode entschlafe,
5) daß nicht mein Feind rühme, er sei meiner mächtig geworden, und meine Widersacher sich nicht freuen, daß ich niederliege.
6) Ich hoffe aber darauf, daß du so gnädig bist; mein Herz freuet sich, daß du so gern hilfest. Ich will dem Herrn singen, daß er so wohl an mir gethan hat.

Im Vergleich zu dem 18. Psalm tritt bei dieser Komposition die Kunstform entschieden in den Vordergrund, ohne daß damit gesagt sein soll, daß sie außerhalb des kirchlichen Kultus stehe. Sie trägt vielmehr alle Eigenschaften in sich, die in dem Wesen dieses Psalmes liegen und gerade ihn dem menschlichen Herzen mit seinem Hülfe-, Trostbegehren und Hoffnungsglauben so besonders nahe legen, im Haus wie in der Kirche. — Der große Stimmungswechsel der Dichtung verlangte zu seiner Wiedergabe eine breitere musikalische Anlage, als die einfache Hymne und Liedform sie ermöglicht, — eine Anlage, die, obwohl dem Text folgend, doch durch eine größere Ausbreitung seine Innerlichkeit mit ihrem Kontrast erst zur Entfaltung und zum Blühen bringt. Von einheitlicher Stimmung durchwogt, aber kein harmonisch gefülltes unisono von Gesang und Orchester, wie der 18. Psalm, treten Solo, Chor und Orchester, dramatisch belebt und im dramatischen Fluß, bald individualisirt, bald ineinander oder zugleich und, je nachdem es von dem Zweck und dem Charakter des Momentes erheischt ist, in homophoner oder in polyphoner Gestaltung zusammen. Das Ganze gleicht einem dramatisch-lyrischen Gebetsakt, bei welchem das Gemüth die Wandlungen, die zwischen dem Hülferuf und der siegreichen Hoffnung in Gott liegen, durchlebt.

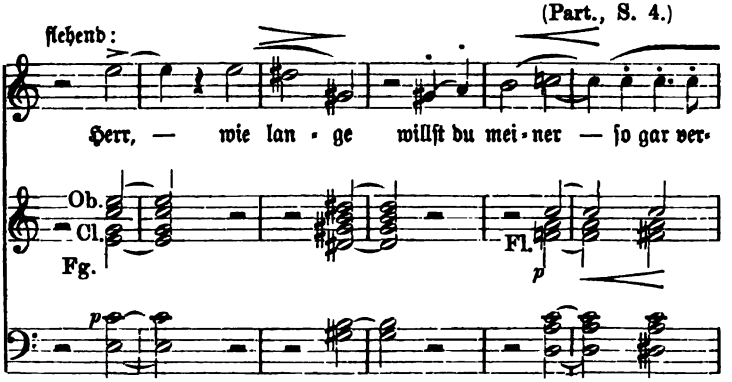
Die Besetzung des Orchesters ist wie diejenige des 18. Psalms, nur ohne Orgel und Becken: 2 Flöten, 2 Hob., 2 Clar., 2 Fag.;

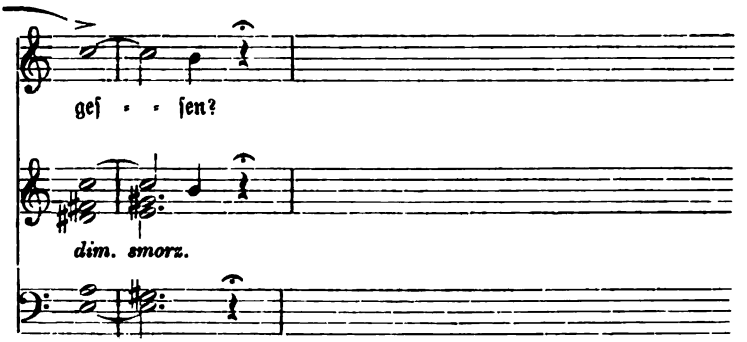
4 Ventil-Hörner, 2 B.-Tromp., 2 Tenorposaunen, Baßpos. und Tuba; 3 Pauken; erste u. zweite Viol., Bratsche, Celli, C.-Bässe. Der Chor ist reicher wie dort: Sopran, Tenor und Baß mit verdoppelten Stimmen.

Eine kurze Instrumental-Einleitung, den Streichinstrumenten, Clarinetten, Fagotten und Hörnern mit Paukenwirbeln übergeben, beginnt den Psalm. Das mächtige in sich selbst zusammengezogene Thema enthält zugleich die thematischen Grundzüge, auf welchen die Einzeltheile des ganzen Werkes sich erheben:



Der ausgeprägte Charakter dieser einleitenden Takte, gleichsam ein Aufstöhnen aus Heldenbrust, versetzt uns sogleich in die Stimmung der ersten Psalmworte. Flehenden Ausdrucks, getragen von Harmonien, die so ganz den inneren Zustand bezeichnen, hebt nun der Solo-Tenor mit dem gleichen Thema an:

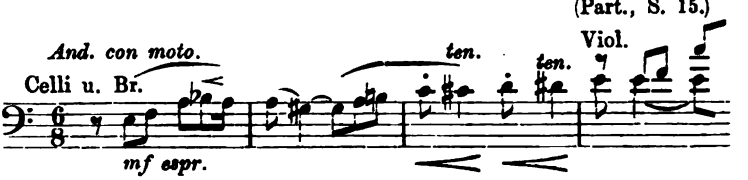




Hierauf entwickelt ſich die Stimmung des zweiten und dritten Verſes: eine Scene des Klagens und Flehens. Zwiſchen den Tenorſtrophen ſeufzen sotto voce die Chorſtimmen: „Wie lange?“, jene aber fährt dringender fort: „wie lange ſoll ich mich ängſtigen in meinem Herzen täglich?“ — letzterer Ausruf eine freie Kadenz ohne jede Begleitung. Im mächtigen Fortiſſimo, in Oktaven, nehmen nun die Männerſtimmen, begleitet von Hörnern, Poſaunen und dem Streichchor, die erſte Frage mit dem Hauptthema wieder auf, ihnen folgen zaghaft, von Flöten-, Oboe-, Clarinett- und Fagottklängen leiſe umhaucht, mit derſelben Strophe, aber vierſtimmig harmoniſirt, die Frauen, worauf im bewegteren Tempo Blech- und Streichinſtrumente, letztere tremolirend, wieder eintreten, und wie aus dem Vibrato der Seele heraus, leidenſchaftlich und erregt die Tenorſtimme von neuem fragt: „Wie lange ſoll ſich mein Feind wider mich erheben?“ Dazwiſchen der Chor: „Wie lange?“ „Wie lange?“

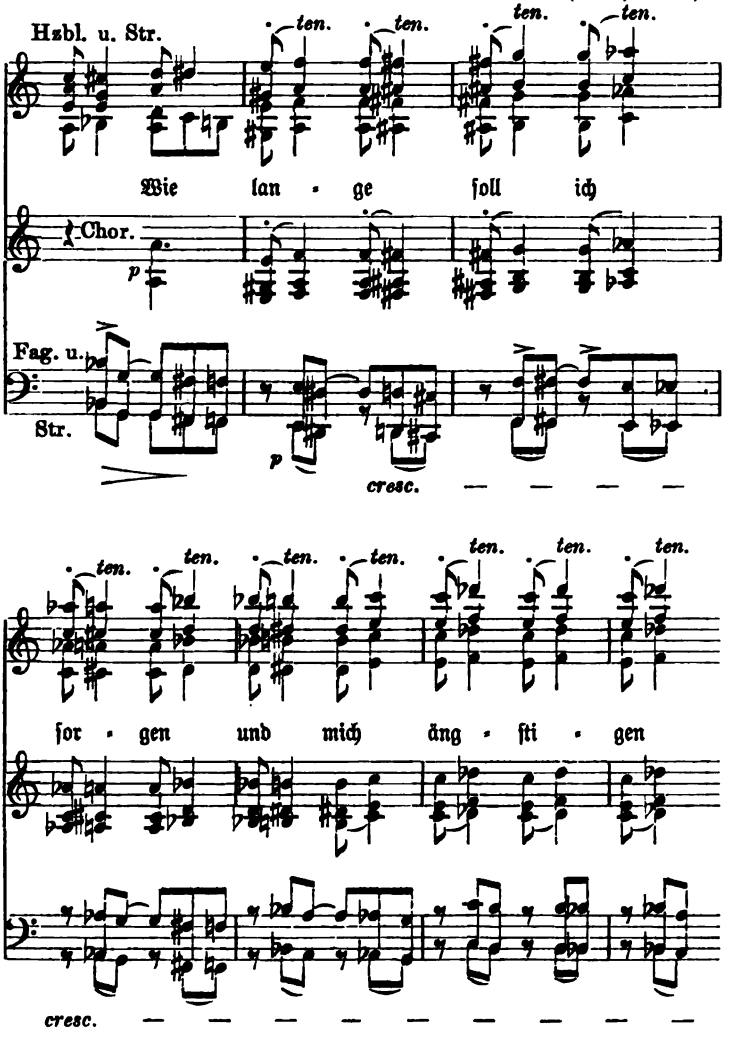
Die ganze bisherige Partie iſt gleichſam eine Expoſition, ein dramatiſcher Introitus. Nun ziehen ſich die Themen zuſammen zu ſtrammer und intenſiver Entwickelung. Ein frei fugirter Satz, $^6/_8$-Takt, — Andante con moto quasi Allegretto —, im Weſentlichen dem Inſtrumentalkörper übergeben, hebt mit folgendem Thema, die innere Unruhe verrathend, an:

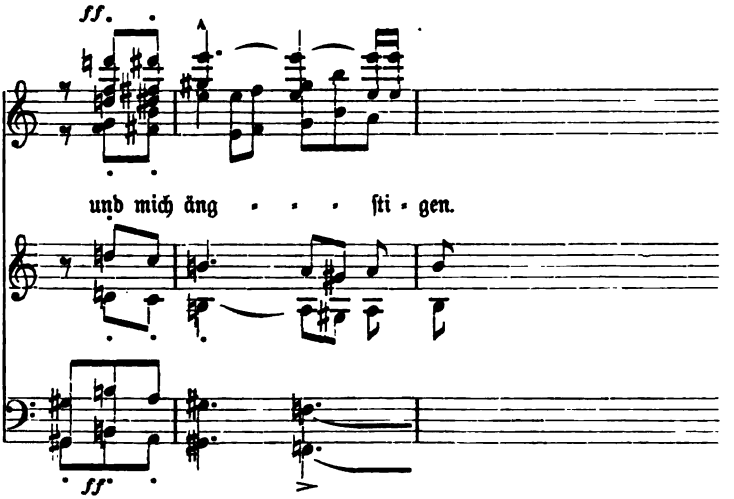
(Part., S. 15.)



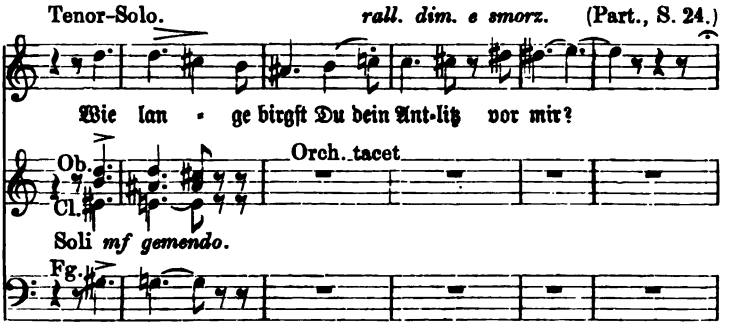
— ein Thema, nebenbei bemerkt, deſſen ausdrucksvolles rhythmiſches Gepräge den Nationalcharakter des Komponiſten (ungariſch) trägt. Von den Celli und Bratſchen angeführt, nehmen nach einander die Violine, das Fagott u. ſ. w. das in ſeiner Entfaltung immer breiter werdende Thema auf. Der einſtimmige Ruf der Chor-Tenore, dann des Solo-Tenors: „Wie lange?“ ertönt einige male, um unter Betheiligung aller Stimmen mit dem Ausruf:

(Part., S. 19.)

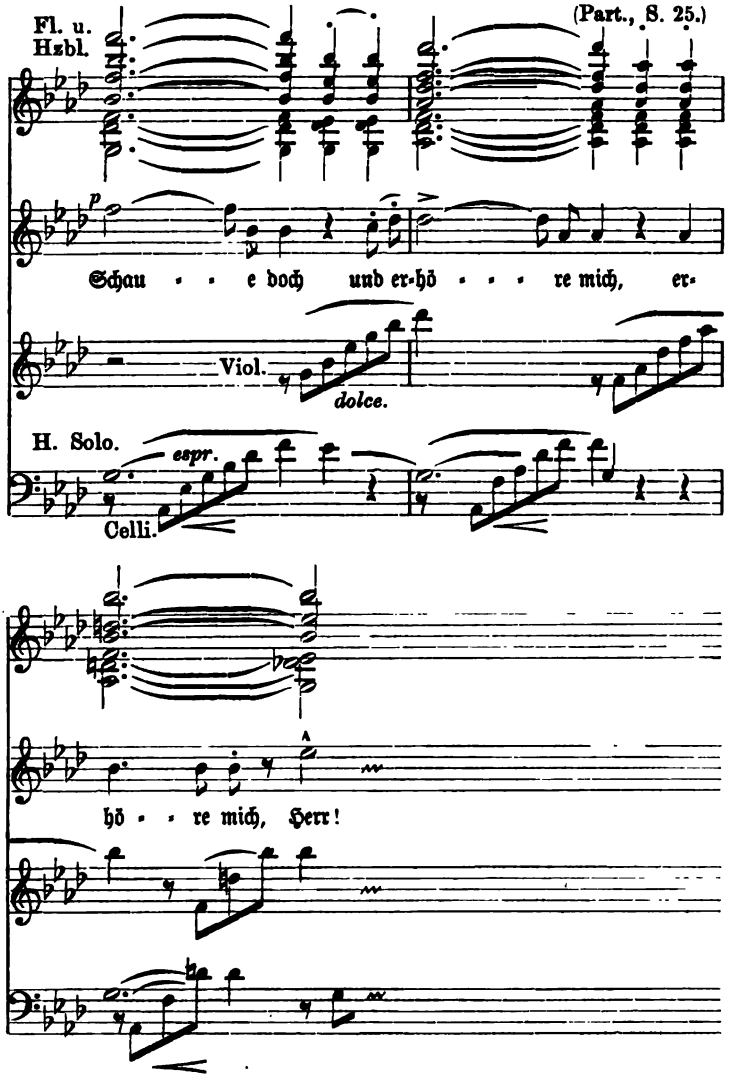




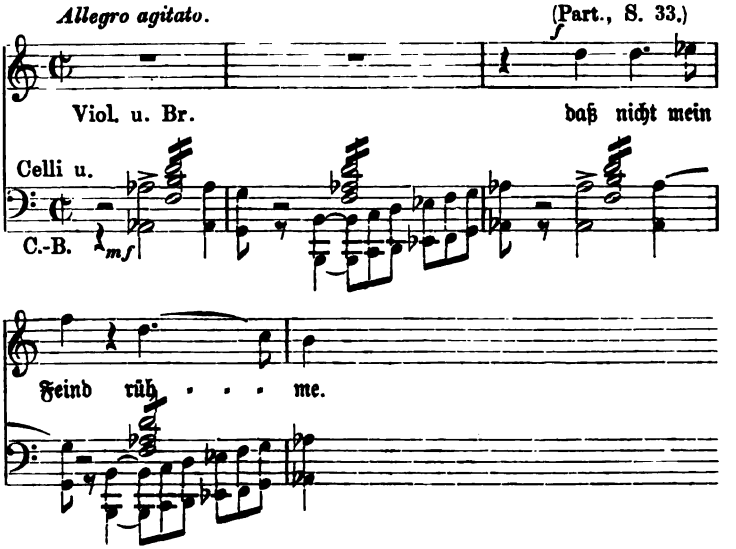
zur musikaliſchen und pſychologiſchen Spitze dieſes Satztheiles zu führen. Die Synkopen, das Aufwärtsſteigen des kurzathmigen Motivs in Oktaven mit Terzen, in ſeinem Charakter ſo ganz drängende Unruhe — „Beängſtetſein" — iſt von großer Wirkung; ebenſo die nach einigen Zwiſchenpartien kommende Stelle: „Wie lange ſoll ſich mein Feind über mich erheben?" Inſtrumente und Chor faſſen ſich hier mit voller Wucht und edler Kraft zuſammen, um dann — der Solo-Tenor — gebeugten Hauptes demuthsvoll zu klagen:



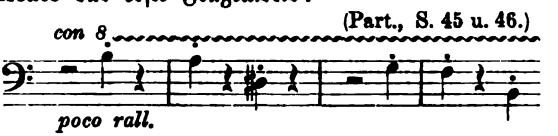
Einige geheimnisvoll klingende Akkorde — und in tiefſter, innigſter Gläubigkeit, mit einer Wonne, die wohl nur das chriſtliche Gemüth mit ſeiner Hingabe an die religiöſen Myſterien zeitigen und zur Schaffensreife vorführen konnte, klingt ergreifend das: „Schaue doch". (Andante mosso $^6/_4$-Takt):



Der Chor tritt hinzu, immer inniger und ſeliger von längeren Violin-Arpeggien umwogt, bis die Seele erbebt in dem Gedanken: „daß ich nicht im Tod entſchlafe“ — eine Stelle, bei welcher dumpfe Klänge geſtopfter Hörner in gleichmäßigen Stößen die Schauer des Todesgedankens ausdrücken. „Daß nicht mein Feind rühme ꝛc.“, fährt der Beter fort:

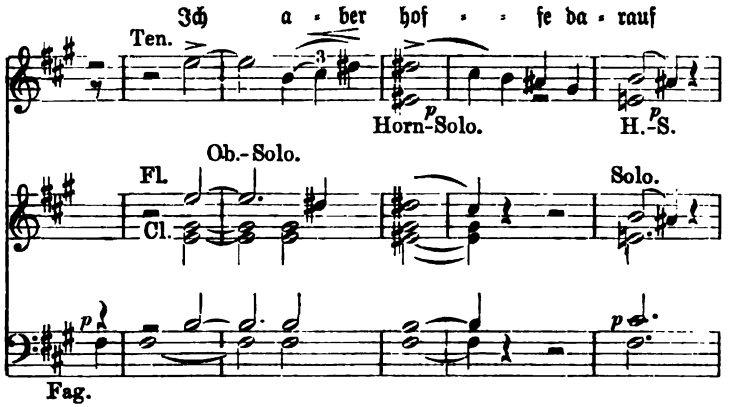


Dieſer Satztheil, ſowie die frühere Stelle: „Wie lange ſoll ſich mein Feind über mich erheben?“ ſind verwandten Charakters. Obwohl gehalten durch die Situation, ſteht hier die Manneskraft im Vordergrund, welche zum Streiter für eine gerechte Sache erkoren in ihrem innerſten Nerv erzittert, wenn ſie des Feindes und ſeines möglichen Sieges gedenkt. Der Chor tritt wieder hinzu und vermengt ſein Flehen mit dem der Soloſtimme, wobei das Streichquartett von dem abgeriſſenen Tremolo der Anfangstakte zu einer fliegend-vibrirenden Figuration übergeht. Dieſer ganze Theil gleicht dem Bild einer Heldenſchaar von Männern und Frauen, die Hände flehend empor gehoben. Durchdrungen von menſchlichſtem Gefühl, ſteht er dem weltlichen doch fern. Die tiefe Erregung verklingt, ſobald die Stimmen ſchweigen, im Orcheſter in einem Septimen-Akkord. Nach einer langen Pauſe intonirt das Streichquartett piano und pizzicato das erſte Fragemotiv:



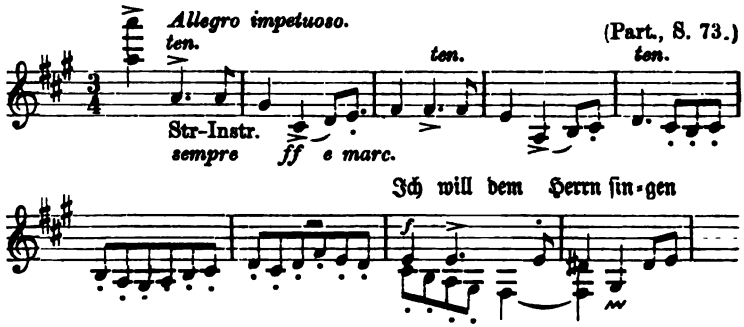
Die Tonart wechſelt, das Tempo wird ruhig, und dolce tritt das Holzblasquartett — Solo — mit demſelben Motiv ein und die Soloſtimme betet von neuem:

(Part., S. 47.)



Die ganze Textſtrophe, auf einem Orgelpunkt — Fis —, iſt in ihrer Gebetsruhe und ihrem Wohllaut von unbeſchreiblicher Wirkung, die durch den weichen Hauch des Horns zu der Silbe „hof"-fe — den Hoffnungsſtrahl ſymboliſirend — noch erhöht wird. Solcher feiner Züge der Inſtrumentation iſt dieſes Werk voll. — Von hier an weicht die innere Unruhe der feſten Sicherheit in Gott. Während die Geſtaltung und Bearbeitung der bisherigen Themen — das „Schaue doch" ausgenommen — einen drängenden, unruhigen und nach innerer Befreiung ringenden Charakter getragen, iſt dieſelbe nun bis zum Schluß immer mehr durchdrungen von innigſter Hoffnung, kindlicher Hingabe und vollſter Zuverſicht: Seelenzuſtände, denen das Frohlocken der Seele entſteigt. Das ſelig betende „Schaue doch", das im Pſalmentext nicht zwei Mal enthalten iſt, erklingt hier noch einmal, jetzt in A dur, vordem in As dur. Der Komponiſt hat es bei dieſer zweiten Hälfte des Pſalms, wie bei der erſten, in die Mitte gelegt: jedenfalls nicht nur aus muſikaliſchen Gründen, ſondern auch aus pſychologiſcher Nothwendigkeit, andeutend, daß in der inneren religiöſen Koncentration und Hingabe das Centrum ſei, dem die Heilsſtrömungen entquellen. Stellen, wie dieſe, bringen muſikaliſch Gefühlsmomente des hebräiſchen Pſalms, die Vorläufer chriſtlicher Gefühle und gleichſam Keime derſelben ſind, zu ihrem vollen ſeeliſchen Blühen.

Die frohlockenden Schlußworte: „Ich will dem Herrn ſingen" drückt der Meiſter durch eine freie Fuge aus, deren Thema, eingeleitet von den Celli, die Hauptthemen koncentrirt enthält:



Chor, Solo und Orcheſter nehmen an der Ausführung dieſer Fuge Theil, die immer ſiegreicher in breiteren Schwingen bis zum Triumph (bei der thematiſchen Umkehrung S. 80 f.) — „Daß Du ſo wohl an mir gethan", — ſich ſteigert. Sie mündet in ein Andante maestoso, deſſen Inſtrumentalbäſſe das Thema nochmals in verdichtetſter Form, in höchſter Kraft und ſtrahlendſtem Glanze bringen, um das Werk zu ſeinem Schluß zu führen. Aus dem Orcheſter erklingt nochmals ſanft das betende „Schaue doch" und vermiſcht ſeine Klänge mit dem letzten, heiligem Gelöbnis gleichenden Jubelruf des Chors, Solo's und Orcheſters mit Poſaunen und Pauken: „Ich will dem Herrn ſingen, daß er ſo wohl an mir gethan." —

Der 137. Pſalm*) — die Wehklage der nach Babel entführten Iſraeliten — verlangte nicht die muſikaliſche Ausbreitung, wie die ſoeben beſprochene Pſalmdichtung. Er lautet:

1) An den Waſſern zu Babylon ſaßen wir und weineten, wenn wir an Zion gedachten.
2) Unſere Harfen hingen wir an die Weiden, die darinnen ſind.
3) Denn daſelbſt hießen uns ſingen, die uns gefangen hielten, und in unſerem Heulen fröhlich ſein. „Des Zions Lieder ſinget uns doch eins!"
4) Wie ſollten wir im fremden Lande das Lied des Herrn ſingen!
5) Jeruſalem! Vergeß ich dein, ſo werde meiner Rechten vergeſſen!
6) Jeruſalem! meine Zunge verdorre, wenn ich deiner vergeſſe. Jeruſalem!

In ſeiner zeiträumlichen Ausdehnung geht dieſe Kompoſition kaum über die Dimenſion eines jener Lieder Liſzt's hinaus, welche, wenn auch nur um ein weniges, aber doch immerhin fühlbar die

*) Für eine Singſtimme mit Frauenchor, Begleitung der Violine, Harfe, des Pianoforte und der Orgel (oder des Harmoniums).

Grenzen des Liedes von der Lyrik zur dramatiſchen Scene oder auch zur dramatiſchen Situation hinüber bewegen, wie z. B. ſeine „Loreley“, „Mignon“ u. a. — eine zwiſchen dem reinen Lied und der dramatiſchen Scene ſchwebende Form, die insbeſondere Dichtungen gerecht zu werden vermag, deren Inhalt der Lyrik zu entfliehen ſcheint, ohne ſich nach Außen zur That zu verdichten, aber nach ihrer Schwelle hindrängt, um wieder in ſich ſelbſt zu verſinken.

Der muſikaliſche Theil verbindet ſich, wie die andern Pſalmen Liſzt's, auf das innigſte mit dem Text. Aus dieſem geht auch hier die Form, ihre kompoſitoriſche Einheit in den Themen gründend, hervor, doch ſo, daß das Wort wohl der Träger der Dichtung bleibt, dazwiſchen aber die Violine die Klage und die Thränen laut werden läßt, die im Leben ſtumm in der Bruſt zurückbleiben. Hiedurch entwickelt ſich, was als pſychologiſche Scene bezeichnet werden kann und, kaum von einem andern Meiſter ſo mit dem Lied verſchmolzen, an die dramatiſche Scene anklingt. Bei dieſem Pſalm gilt das Geſagte insbeſondere von dem Mittelſatz, wo der Frauenchor zur Soloſtimme hinzutritt und ſeine Sehnſuchts- und Klagerufe: „Jeruſalem! Jeruſalem!“ mit ihr vereint, um ſodann im höchſten Affekt auszurufen: „Vergeß' ich Dein, ſo werde meiner Rechten vergeſſen!“ ꝛc.

Den anderen Pſalmenkompoſitionen Liſzt's verwandt — wie ſie, einfachen und durchſichtigen Styls, unmittelbar im Gefühlsausdruck, Eins mit der Dichtung — trägt er dem ohngeachtet ein Etwas in ſich, das er nicht mit ihnen theilt und das ihn gewiſſermaßen allein ſtellt. Auch dem erklärenden Wort macht er es ſchwerer als jene. Es mag am Text ſelbſt liegen, der nicht nur Klage, ſondern auch zugleich Bild iſt. Dem Muſiker-Poeten legt er es nahe, letzteres mit zu ergreifen und die rauſchenden Waſſer, die den Winden preisgegebenen Harfen in den Inſtrumentalpart mit hinein zu ziehen. Liſzt aber verſchmähte hier jede Tonmalerei und wandte ſich ausſchließlich dem Gefühlsgehalt zu. Trotzdem aber ſetzt ſich die Muſik, ſo eigenthümlich es iſt, in unſerer Vorſtellung zum Bilde um oder, richtiger geſagt, ſcheint ſie dem Bilde zu entſchweben, welches der Text David's in unſerer Phantaſie erregt oder auch der Pinſel eines Malers in ſie hineingetragen hat. Unwillkürlich — auch wenn wir nicht wüßten, daß dem Komponiſten von hier aus die erſte Anregung zu dieſem Pſalm wurde, — treten die

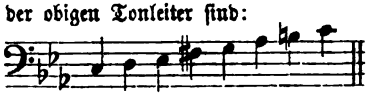
ergreifenden Judenbilder Bendemann's vor unſere Seele, vor allen der trauernde Jeremias, und miſchen ſich mit den Klängen, die, herzergreifend und erſchütternd, gleichſam tönende Farben aus ihnen geſogen haben — Farben, denen die ganze Herbe des Geſchicks als lebendige Seele innewohnt. Noch kein Muſiker hat je durch Töne die Düſterheit und Troſtloſigkeit, die Öde des Schmerzes und dabei die innere verzehrende Glut ausgedrückt, wie wir ſie aus dieſem Pſalm vernehmen. Wenn aber von Bendemann's Bildern geſagt wurde,*) daß ſie zu einer Romantik „ohne Kirchlichkeit" gehören, was wohl ſo viel bedeutet, als „ohne religiöſe Stimmung" ſein, ſo läßt ſich das von Liſzt's Pſalm nicht ſagen. Die Ausrufe „Jeruſalem!" im Mittelſatz ſind kirchlich-religiöſen Charakters und ſtreifen liturgiſche Wendungen. Desgleichen der Schluß, deſſen religiöſes In-ſich-verſinken einen heiligen Strahl mild über das Schmerzensbild zurückergießt. Das aber ſind Löſungen der Seele, die nur allein der Tonkunſt vorbehalten bleiben.

Schon die erſten acht Takte des vorliegenden Pſalms, der Orgel und dem Piano unisono übergeben, treten in dem „düſtermyſtiſchen Kolorit" auf — wie der Meiſter ſelbſt es benennt —, welches die Grundatmoſphäre dieſer ganzen Dichtung bildet:

Zugleich enthalten ſie die Grundlage der Themen, auf einer Skala aufgebaut, die, wie keine andere, die Düſterheit der Seele und ihr Verſunkenſein in Schmerz ausſpricht. Und in der That: keine wie ſie, die harmoniſche Molltonleiter mit übermäßiger Quart**), die, faſt ein Fremdling in unſerem abendländiſchen

*) Ludwig Eckardt's Wander-Vorträge.

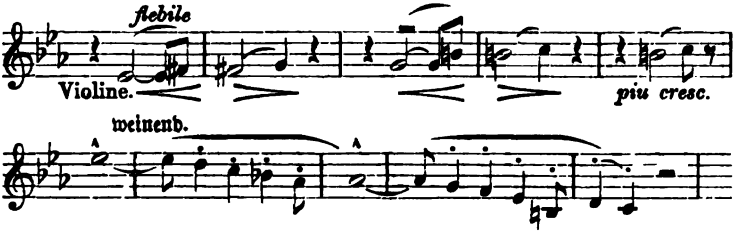
**) Die Töne der obigen Tonleiter ſind:



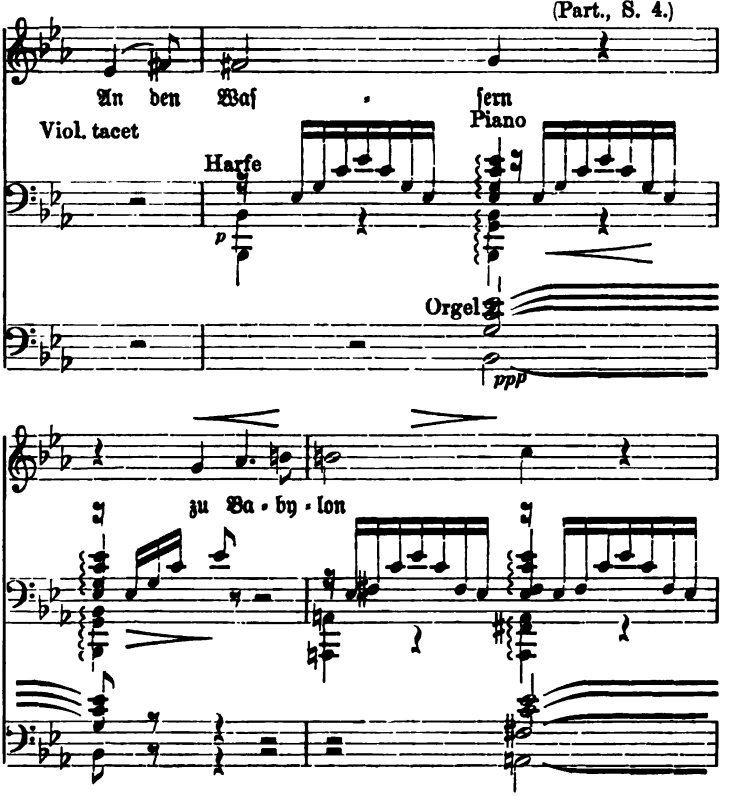
Der ungariſchen Muſik eigen — ſiehe Franz Liſzt's Geſammelte Schriften. VI. Bd. „Die Zigeuner und ihre Muſik in Ungarn"—, bezeichnet ſie ſich zum Unterſchied von der Dur- und Molltonleiter als ungariſche Tonleiter.

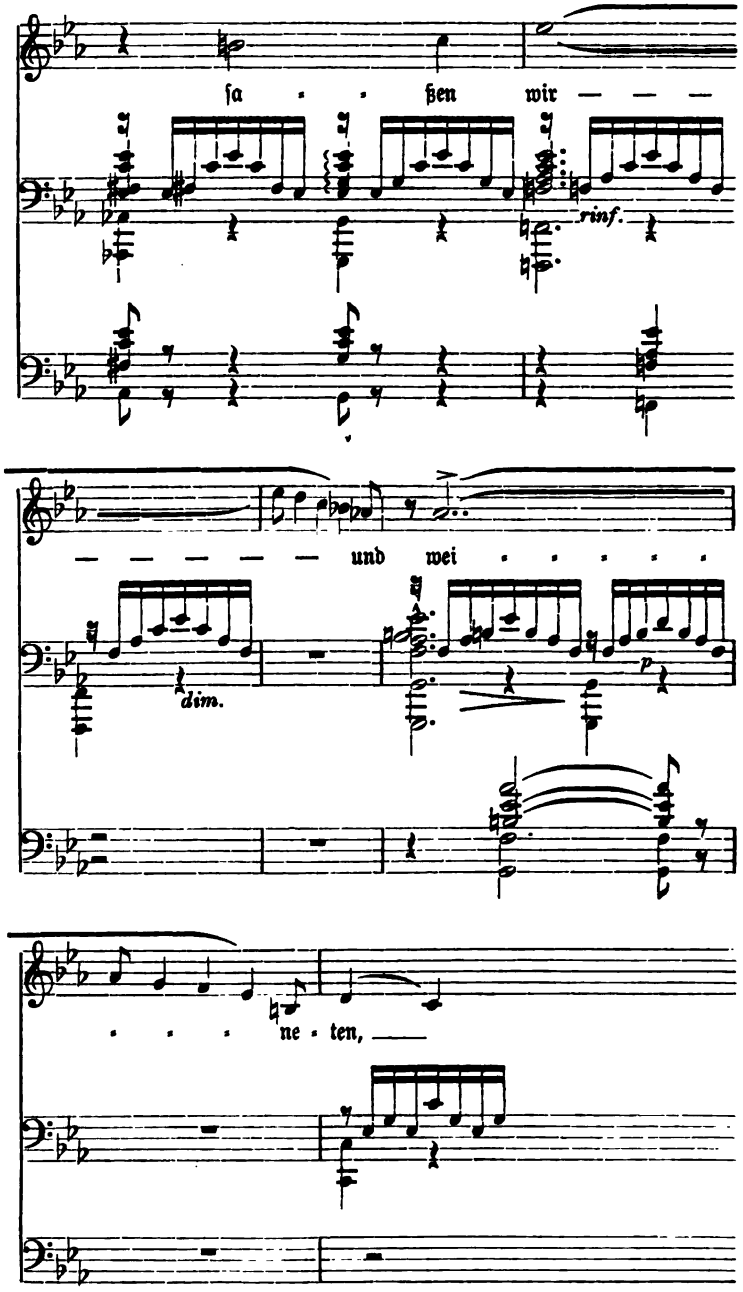
Tonſyſtem, ſich nichts deſto weniger in der Kunſt ſelbſt einen Platz, wie auch hier, errungen hat, kennzeichnet ſich ſo als eine Skala der Herzensnacht und der Troſtloſigkeit.

Nach obigen Tonreihen tritt die Harfe mit einfach gebrochenen Akkorden in der Tenorlage ein. Leiſe Orgelklänge miſchen ſich mit ihnen. Die Violine tritt ebenfalls mit den Anfangsthemen hinzu und löſt die ſtarre Rinde des Herzens in Thränen:



Dieſe innere Bewegung nimmt die Singſtimme der Violine ab, indem ſie ihre Klage in Worte umſetzt:

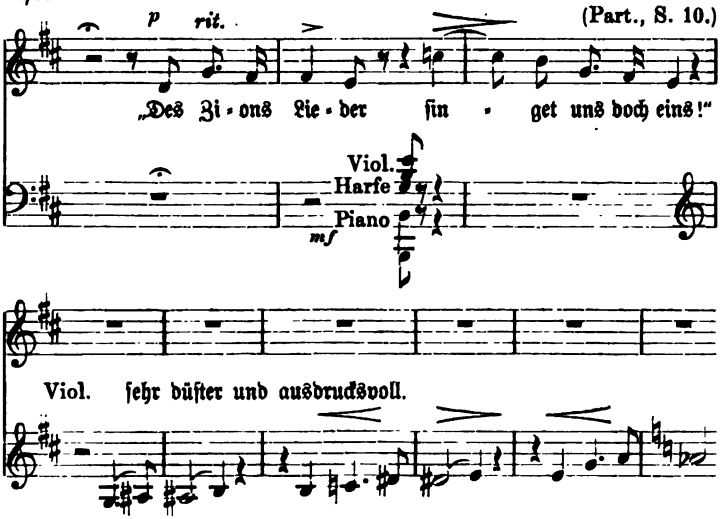



ſa - - ßen wir — — —
rinf.
— — — — — und wei . . . . . .
dim.
p
. . . ne - ten, ___

Während die Harfenbegleitung fortgeht, erklingt im leiſeſten Ton der Orgel und des Piano unisono das erſte Thema des Anfangs; die Singſtimme, im unisono mit Violine, giebt dem durch die Seele ziehenden Gedanken wieder das Wort: „und weineten", — „und weineten" ertönt es nochmals in gleicher Weiſe auf höheren Tonſtufen, worauf der Vers, die innere Erregung zur Ruhe bringend, ſich fortſetzt: „als wir an Zion gedachten".

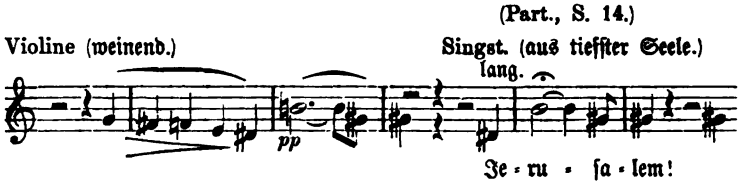
Als trage das Wort „Zion" eine religiöſe Kraft in ſich, wendet ſich dieſe Schlußſtrophe von dem düſtern C-Ungariſch („und weineten") nach dem feierlichen Des dur, um auf den Tönen ſeiner Skala mit den letzteren Worten in die tieferen Bruſttöne hinabzubringen. Ernſt und ruhig ſteigt die Harfe in breiteren Harpeggien auf und ab.

Aber die Herbe des Gefühls — Vers 3 „Denn daſelbſt hießen uns ſingen, die uns gefangen hielten, und in unſerm Heulen fröhlich ſein" — hat für den Wohlklang der Seele keinen Raum; immer erregter, immer herber werden die den Geſang begleitenden, mit der übermäßigen Quint gemiſchten Dreiklangs-Paſſagen, die auf einem Orgelpunkt (Des-Cis: D) zur Höhe ſchwellen. Die Spitze bildet die in nackter Bitterkeit ertönende Phraſe: „Des Zions Lieder ſinget uns doch eins!", die, eine Terz tiefer wiederholt:

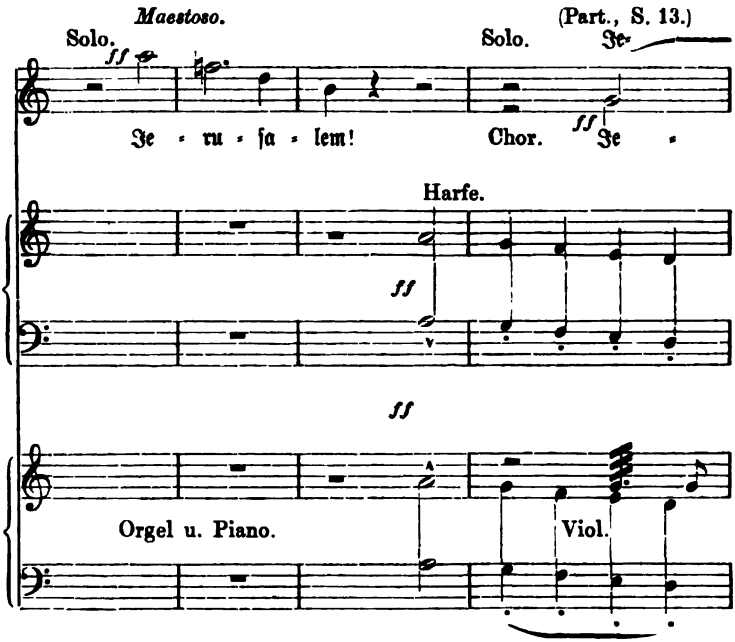


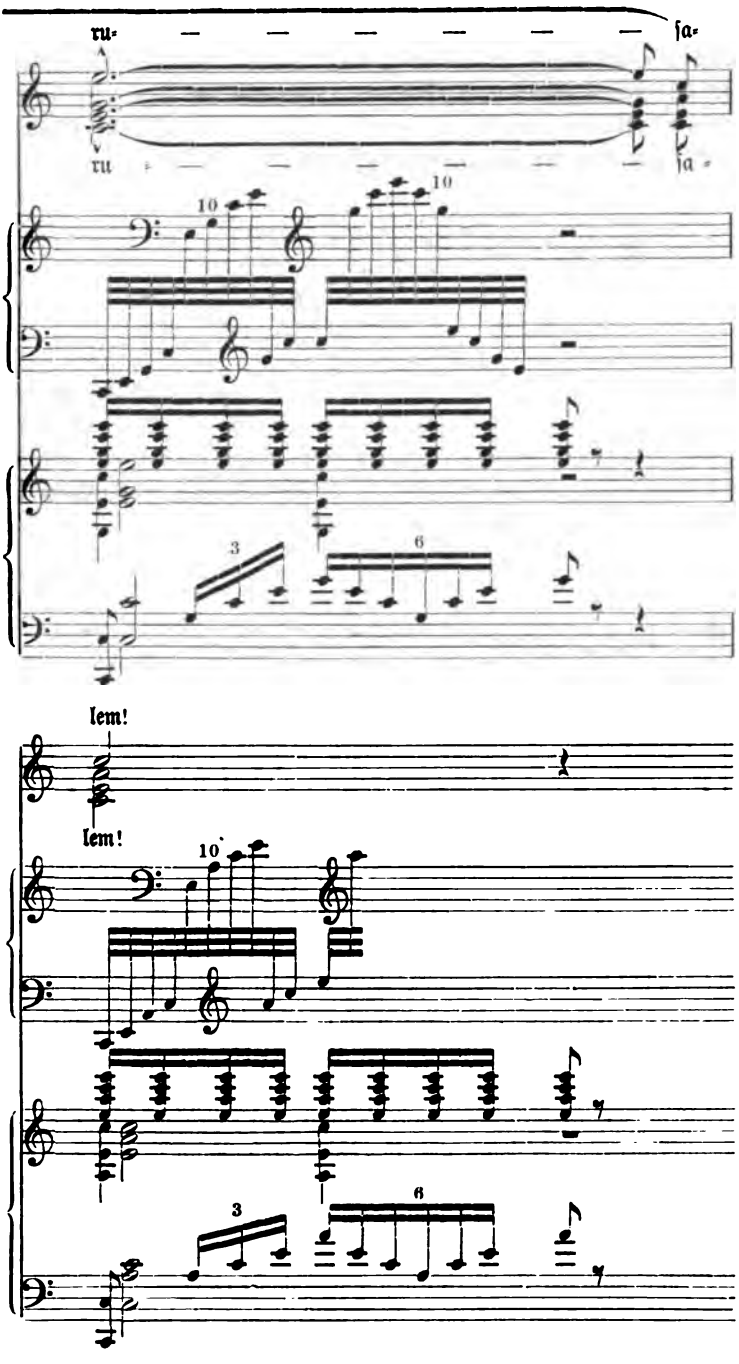
in die Düſterheit des Gemüthes zurückführt.

„Wie ſollten wir im fremden Lande das Lied des Herrn ſingen!“ fährt der Geſang ſchmerzgetränkt und innerlich vibrirend (Piano) fort, wobei die Violine — wie ſchon vordem — in kleinen Zwiſchenphraſen den inneren Vorgängen, die zum Worte ſich verdichten, ihre Stimme leiht:

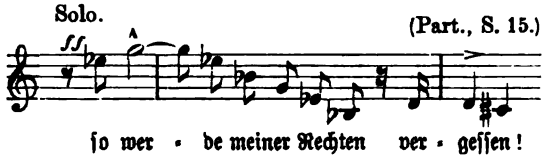


Bis zum ekſtatiſchen Jubelklang ſteigert ſich dieſer Ausruf, in welchen — Tempo maestoso — der Frauenchor einſtimmt, umrauſcht von den wie auf breiten Fittichen ihn tragenden Harfenklängen, welchen die Orgel die innere Reſonanz giebt:

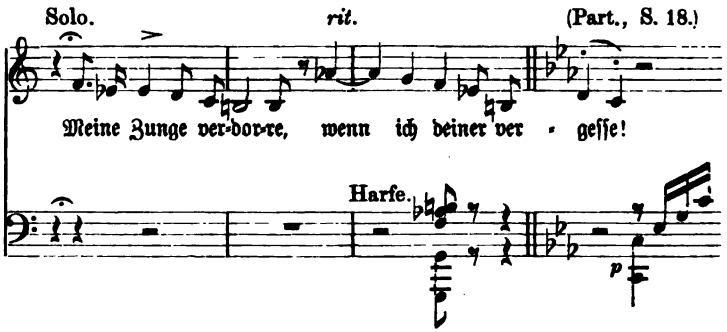



ru-
fa-
ru
fa
10
10
3
6
lem!
lem!
10
3
6

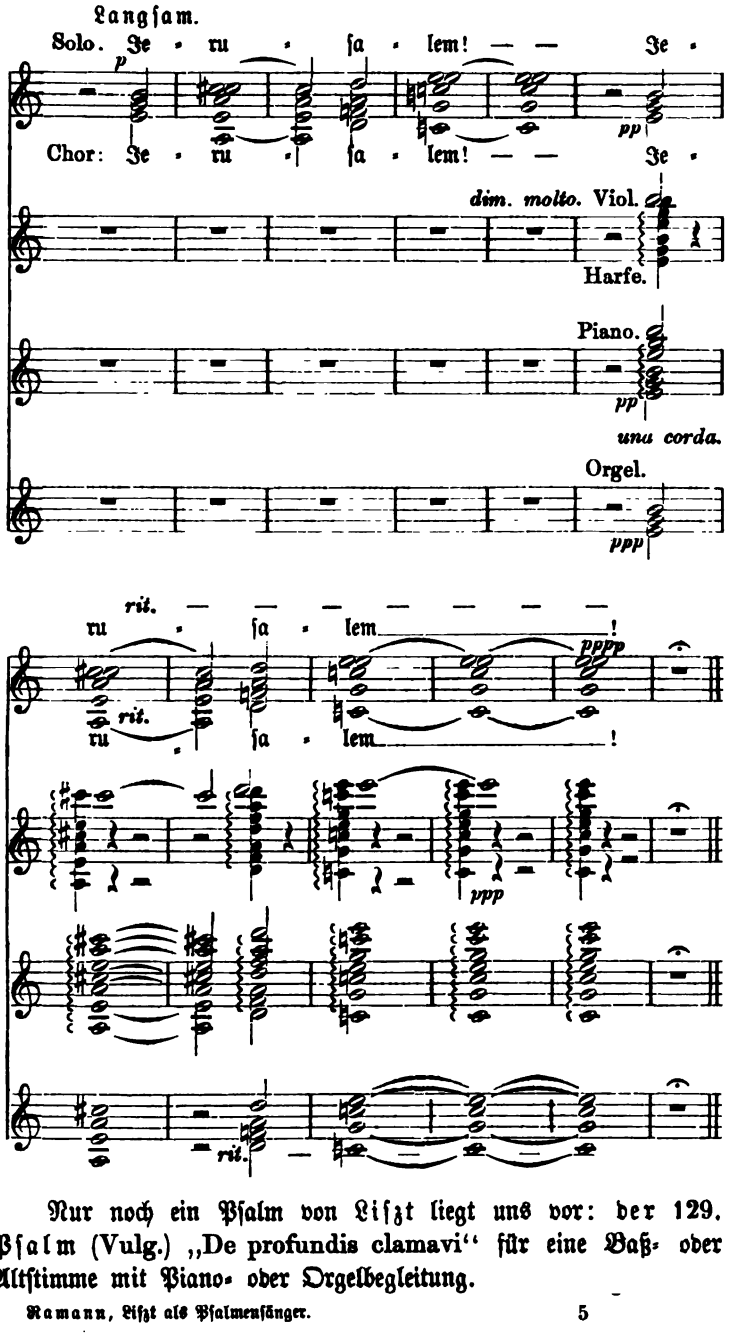
Die ſich von da mächtig ausbreitende Steigerung, baſirt auf reinen Dreiklängen (C-a-F-B-g-Es), mündet in dem das Strafgericht Gottes anrufenden Schwur: „Vergeſſe ich Dein, ſo werde meiner Rechten vergeſſen!“ — Die letzteren Worte ohne Begleitung, nur von der Soloſtimme geſungen:



worauf jene — allmählich oben und unten von melodiſchen an die Hauptthemen gemahnenden Bäſſen und der Violinſtimme, in ihrer Mitte Harfe und Klavier, umwogt —, dann der Chor und endlich die Soloſtimme wieder eintritt. Die Ausrufungen: „Jeruſalem!“ enden mit der Fortſetzung des Schwurs:



Während die erſte Hälfte mit der Chorpartie voll dramatiſcher Spannung iſt, gewinnt bei der zweiten das lyriſche Element das Übergewicht. Die Spannung hört auf und die Stimmung ſinkt — bei der letzten Strophe — wieder in dumpfes Brüten zurück. Die erſte Tonart — C-Ungar. — tritt wieder mit der wenig veränderten Einleitung des Pſalms ein, bei welcher die Violine die Trägerin der Themen iſt. Das Gemüth aber, welches ſeinen Aufſchwung genommen, hatte nur für eines noch Raum: für „Jeruſalem!“ —: die düſteren Klänge weichen dem lichten Dur. Weich und mild, von Harfenton umſpielt, die ganze Begleitung in den höheren Tonlagen, erklingen die Jeruſalem-Rufe von Solo und Chor und ſchließen in Verklärung des Schmerzes.

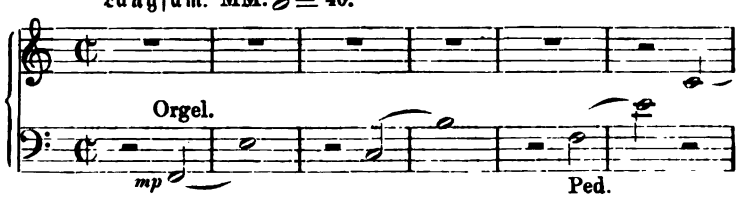


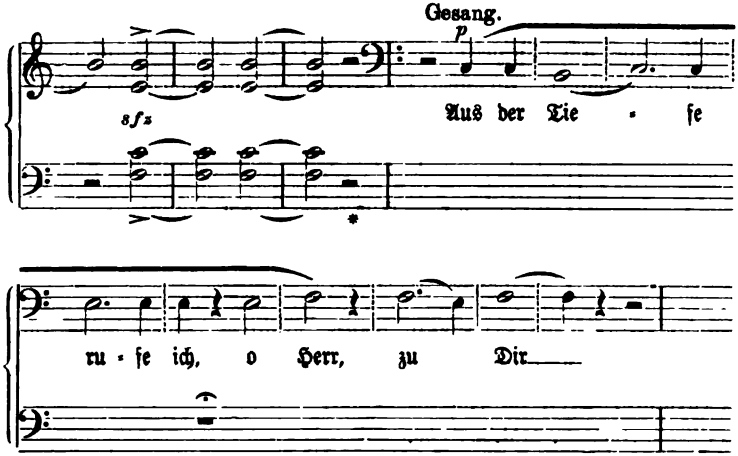
Nur noch ein Pſalm von Liſzt liegt uns vor: der 129. Pſalm (Vulg.) „De profundis clamavi“ für eine Baß- oder Altſtimme mit Piano- oder Orgelbegleitung.

1) Aus der Tiefe rufe ich, o Herr, zu Dir.
2) Erhöre meine Stimme! Laß' Deine Ohren auf die Stimme meines Flehens merken.
3) Wenn Du willst der Sünden gedenken, Herr, wer wird bestehen? —
4) Doch bei Dir ist die Vergebung und wegen Deines Gesetzes harre ich auf Dich, o Herr.
5) Meine Seele verläßt sich auf sein Wort. Meine Seele hoffet und hoffet.
6) Von der Morgenwache bis zur Nachtwache soll Israel auf den Herrn hoffen;
7) Denn bei dem Herrn ist Barmherzigkeit und überschwängliche Erlösung.
8) Und Er wird Israel erlösen von allen seinen Sünden.

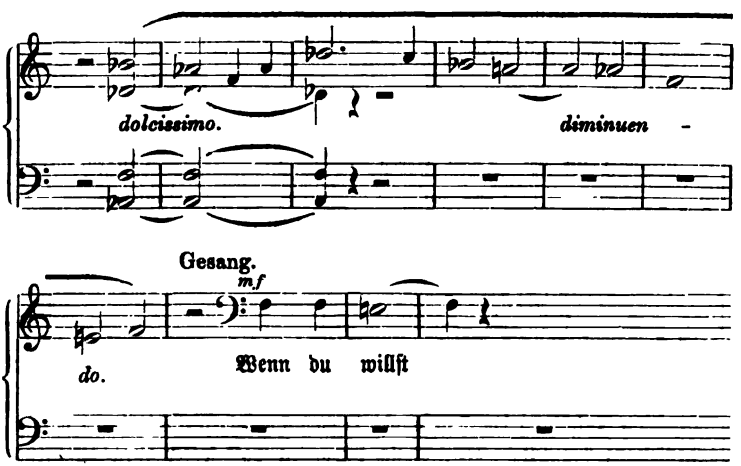
Ein Bruchstück des noch nicht edirten Oratoriums „Stanislaus", übergab der Meister schon jetzt diesen Psalm der Öffentlichkeit. Nur aus wenigen Noten, aus einfachen diatonisch sich bewegenden Tonlinien ernstesten Gepräges bestehend, ruft er unwillkürlich seinen erst besprochenen Psalm — den 18. — mit seinen ebenfalls so einfachen Linien in unsere Vorstellung zurück. Dieser entstand am Anfang blühendster Manneskraft, jener gehört dem Lebensalter an, welches die Resultate der Erfahrung in ihrem geläuterten Wesen in schmuckloseſter Unmittelbarkeit, gleichsam das Wesen selbst, zum Ausdruck bringt: der Periode des Greises. Dort treten die Linien im vollen Farbenschmuck des Lebens, des Orchesters, auf, hier begleitet von nur wenigen in der unteren Mittellage sich haltenden Akkorden eines Instrumentes — aber um so mehr sagen diese wenigen Töne. Hier läßt sich nicht mehr von einer Tondichtung sprechen, im gleichen Sinne wie bei seinen andern Psalmen: aber von einer Sprache tiefſten Erlebthabens, die in unmittelbarer Naturwahrheit dem menschlichen Gefühl als Ausdrucksorgan dient. Von diesem Gesichtspunkt aus gehört dieser Psalm vielleicht zu den höchsten Siegespalmen der Tonkunst.

Schon der Anfang, die Orgelbegleitung, das tiefe Aufstöhnen eines in Zerknirschung erschütterten Gemüthes, ist in seiner Wahrheit von unbeschreiblicher Wirkung, ein unicum in unserer Kunst:

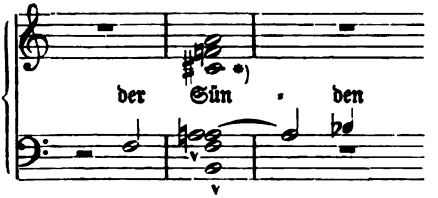




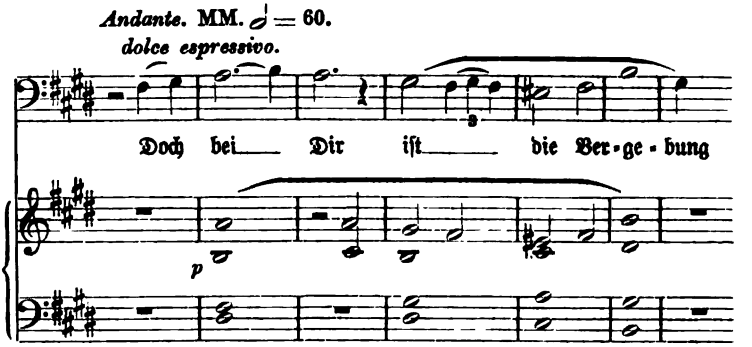
Dieſer Aufſchrei und Anruf Gottes wiederholt ſich — die Melodie drängender und Des dur vorbereitend — einen halben Ton höher, worauf der Text, nur von zwei zu zwei Takten von einem Akkord getragen, innig flehend, ſich fortſetzt. Die Textverſe ſind nach ihrem Inhalt durch mehrtaktige Zwiſchenphraſen der Orgel getrennt. Dieſe letzteren ſtehen zum Geſang in derſelben Beziehung, wie die Violinpartien des 137. Pſalms zum vokalen Theil. Sie ſind das unausgeſprochene Wort der Seele, wie z. B. folgende Phraſe, in welcher das Flehen (2. Vers) im Herzen verklingt, ehe der 3. Vers beginnt:



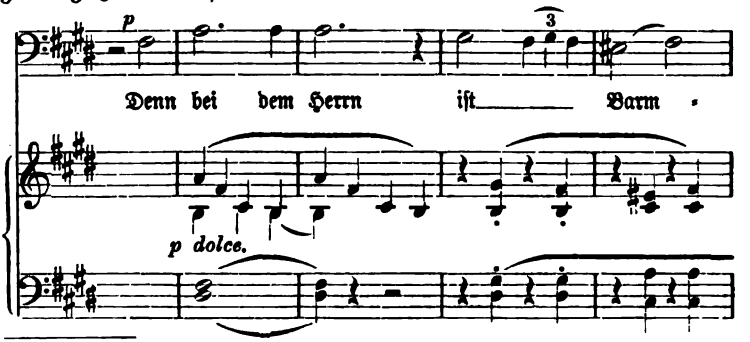
Der 3. Vers — „Wenn Du willſt der Sünden gedenken" — iſt ohne alle Begleitung. Nur bei dem Wort „Sünden" erklingt der Schauer, der über die Seele jagt, in folgendem Akkord:



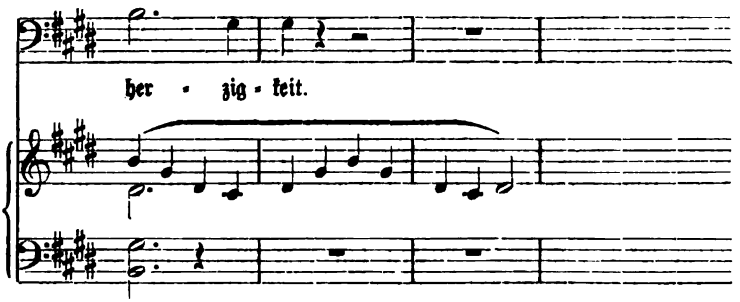
Einzelne Töne der Orgel, innere Seufzer, führen über zum Mittelſatz, der bewegter — ein Andante — mild wie verſchwebende Abendgluth, Troſt im Aufblick bringt.



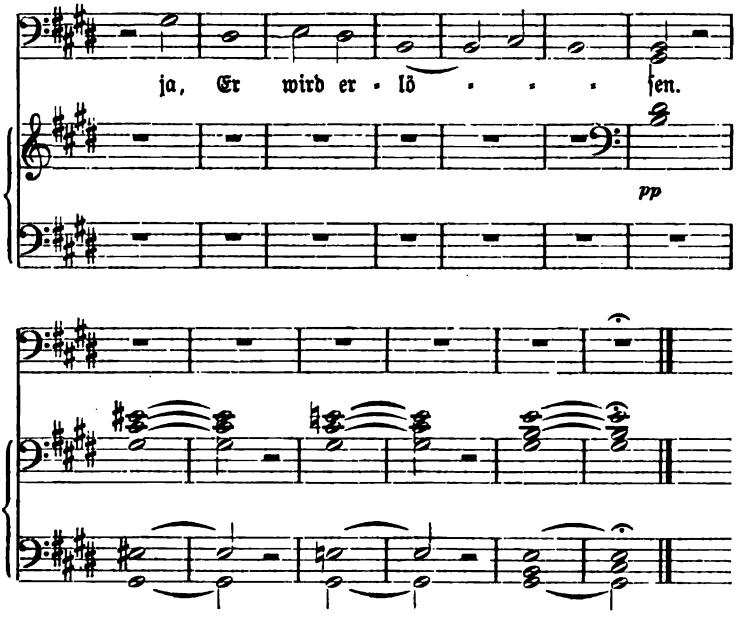
Zwiſchen Cis moll und Cis dur ſchwebend, geſtaltet ſich der Pſalmengeſang immer inniger, göttlichen Vertrauens voll, die Begleitung Frieden athmend:



*) Die Auflöſung der Diſſonanz cis nach d — cis trat acht Takte vordem als Conſonanz des auf — vollzieht ſich im achten Takt ſpäter durch die Singſtimme.



Dieſe Stimmung feſthaltend führt ein achttaktiger Zwiſchenſatz der Orgel zum Schluß, welcher in ſtiller Zuverſicht auf die göttliche Erlöſung das Bußgebet beendet:



Unſere Wanderung durch die muſikaliſchen Pſalmen iſt beendigt. Jahrhunderte mit ihrer Geiſtesrichtung und ihrem religiöſen Bedürfnis, mit ihrer Kunſtentwickelung und ihrem Schaffen zogen an uns im Pſalmenwerk der Tonkunſt vorbei. Geſchichtlich ſtellt es eine Vertiefung und Verinnerlichung der hebräiſchen Gottespoeſie im chriſtlichen Gottgefühl dar — eine neuteſtamentliche Wiedergeburt in Tönen. Jedes Jahrhundert, ſeitdem die letzteren Kunſt

geworden, führt den Pſalm in anderer Geſtalt, in anderem Ausdruck uns vor: in der Strenge der Dogmatik und Exegeſe (Bach und Händel), im Lichte humaniſtiſcher Empfindung und poetiſchem Anſchauens (Mendelsſohn), als religiöſe Dichtung und Gebet (Liſzt). Keine dieſer verſchiedenen Erſcheinungsformen verleugnet ihre Stellung zur Geſchichte der Kunſt und der Zeiten. Trotz des jeder von dem jemaligen Stand der geſchichtlichen Entwickelung Verſagten trägt doch jede derſelben mit dem unvergänglichen Anrecht ächt religiöſen Gefühls, offenbare ſich dieſes als Kraft der Strenge, der Güte oder der hingebenden Liebe, auch das Anrecht auf Unvergänglichkeit in ſich. Zuſammengefaßt bilden ſie einen Höhenzug, der ſich mehr und mehr zum ureigenen Weſen der urſprünglichen Dichtung als religiöſer Dichtung, als einer Sprache des unmittelbaren Verkehrs mit Gott, als eines unmittelbaren Erguſſes des in ſeinen innerſten Veſten erregten Gemüthes, deſſen heiße Wellen in die Worte hinein fluthen, hinbewegt. Dabei aber bringt er das, was in ihr noch nicht in dem heiligen Feuer einer allumfaſſenden Liebe geſchmolzen iſt, durch die Innigkeit und Inbrunſt des chriſtlich-religiöſen Gefühls zum Fluß.

Unter den bisherigen Pſalmenkomponiſten ſteht Liſzt dem Urbild aller Pſalmendichtung, dem Pſalme David's, am nächſten. Bei ihm dichtet ſich die Muſik zum Pſalm.

Vom rein-muſikaliſchen Standpunkt aus betrachtet, ſetzen ſeine Pſalmen das große Pſalmenwerk der Zeiten fort. Mit ihnen ſtellt er ſich — wie überhaupt als Kirchenkomponiſt — in die Reihe der Großen und Neuerer, bei denen es ſich nicht um das Mehr und Weniger innerhalb des Ebenſo handelt, ſondern um das Andersſein. Im Ringe des Werdens und Gewordenen ſchließt jedes Mehr auch zugleich ein Weniger in ſich. Das verlangt ſo das Geſetz der geſchichtlichen, um nicht zu ſagen: der göttlichen Ordnung und Gerechtigkeit. Jeder Schritt vorwärts gewinnt und büßt ein, jeder ſetzt den Fuß auf eine neue Scholle, um eine frühere zu laſſen. Das Errungene aber bleibt als Typus eines Fortſchrittes, einer Zeit, eines Individuums — es bleibt als Kunſtwerk und als Kunſtmittel. Hält man hiebei den Gedanken feſt, daß die folgende Zeit mit dem Gewonnenen weiter arbeitet, um mit ihm abermals Neues zu erringen, ſo iſt es nicht weit zu dem Schluß: daß das Lebensfähige ſich fort- und umſetzt, je nachdem der individuelle Impuls einer Zeit, der im Genie ſich verkörpert, es gebietet. Die Be-

dürfniſſe der Zeiten ſind verſchieden; ebenſo der Zweck dieſer Bedürfniſſe; beide aber wiederholen ſich im praktiſchen Leben der Menſchen aller Zeiten. Das „De profundis clamavi“ z. B. beſitzen wir von drei Meiſtern verſchiedener Jahrhunderte. Alle ſind gleich Ausfluß des Genies, alle ſind heute gültig, wie ſie es morgen ſein werden. Während Liſzt an die innere Einkehr im ſtillen Kämmerlein gemahnt, Mozart uns inmitten des Kultus der Kirche verſetzt, ſind wir mit Bach im Kirchenkoncert, mit ernſtem Gemüth dem kunſtvollen Liniengeflecht der Töne folgend.

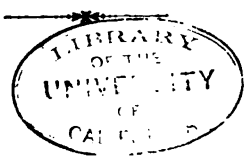
Wäre es darum vermeſſen, ja ein völliges Verkennen des Geſetzes der Fortentwickelung der Kunſt, die Werke Franz Liſzt's an abſolutem Werth über alle anderen ſtellen zu wollen, ſo wäre es — womit dieſe Pſalmenbetrachtung ſich ihrem Abſchluß zuwendet, indem ſie die gegenwärtige Frage der Kirchenmuſik, deren Gebiet ſie zufällt, berührt — nicht minder vermeſſen und ein eben ſolches Verkennen, wollte man von einem früheren Meiſter allein das zukünftige Heil der kirchlichen Tonkunſt erwarten, wie es in jüngſter Zeit, angeregt durch das Doppel-Jubiläum der ehrwürdigen Meiſter Bach und Händel, mehrfach ausgeſprochen worden iſt. Jede Zeit hat ihr Recht — ſchützen wir ihr das! Lebende ſchmähen, um Todte zu ehren, Gegenwärtiges zurückſetzen, um Früherem zu huldigen, und umgekehrt, iſt gleich verfehlt. Die Gefühle, den Geiſt des neunzehnten Jahrhunderts in den Formen des ſiebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts ausdrücken zu wollen, wäre ein Anachronismus. Von dieſem kann und wird das Heil der Kirchenmuſik eben ſo wenig kommen, als eine religiöſe und kirchliche Erneuerung aus einer ausſchließlichen Übertragung der Bibelſprache des ſechzehnten Jahrhunderts auf unſere heutigen Kanzeln hervorgehen kann und wird.

Wir brauchen eine Erneuerung der kirchlichen Tonkunſt, die mit unſerem Daſein ſich verflicht. So ſehr die Richtung unſerer Zeit aller Entkirchlichung, aller Auflöſung und Zerſetzung des religiöſen Lebens ſich hinzuwenden ſcheint, ſo lechzt ſie doch in ihren Tiefen nach dem feſten Halt, der ihr zu entſchwinden droht, nach dem Inhalt, dem ſie ſich entfremdet: der Menſch kann des Göttlichen nicht entrathen — und nie des Kultus. Wie tief das religiöſe Bedürfnis iſt, davon zeugt keine Kunſt mehr als die Muſik. Steht auch Liſzt der Kirchenkomponiſt als eine vereinzelte Erſcheinung in unſerer Zeit, ja in unſerem Jahrhundert, ſo ſteht dieſe Erſcheinung doch da und

leiht den tiefſten und ewigen Bedürfniſſen des Menſchenherzens einen beredten Ausdruck in einer Sprache des neunzehnten Jahrhunderts, inmitten einer Zeit, in welcher die kirchliche Leier verſtummt ſcheint. — Und tritt uns bei einem Blick auf die Bühne hier vielleicht auch eine Verirrung entgegen, ſo iſt es doch mehr als eine Modeſache oder als der Wildgeſchmack der Überſättigung, wenn ſie bibliſche und religiöſe Stoffe zu ſich hinüberzieht und durch ſie wirkt. Wird auch niemals von hier aus, wie muſikfromme Schwärmer wähnen, eine Reform über das geſammte Daſein und ſeine Formen ſich breiten, ſo iſt jene Erſcheinung doch ein Zeuge und eine Ahnung deſſen, was als Bedürfnis und Sehnen, trotz alles gegenſätzlichen Scheinens, in den Gemüthern lebt.

Eine Erneuerung der Kirchenmuſik wird unzertrennlich ſein von einer Erneuerung des religiöſen Lebens in einer Form, die dem geiſtigen Fortſchritt und dem bewußten Gemüth gerecht wird, mit einem Kultus, welcher ohne chriſtlich-konfeſſionellen Unterſchied die religiöſen Werke der Tonkunſt zum Beſtandtheil der kirchlichen Feier macht. Wenn der Bann gelöſt ſein wird, welcher proteſtantiſcherſeits über die höheren Formen der kirchlichen Tonkunſt durch ihre Iſolirung vom Kultus verhängt wurde, wenn ſie in lebendige Wechſelwirkung mit dem allgemeinen religiöſen Leben treten kann und ihre Entwickelung nicht mehr ausſchließlich dem religiöſen Bedürfnis der Komponiſten anheimgegeben wird: dann wird weder der göttliche Stifter unſerer Religion, noch irgend ein heiliges Sakrament eine muſikaliſche Zuflucht auf der Bühne ſuchen dürfen, die Veräußerlichung des Geheiligten wird der Verinnerlichung den Platz überlaſſen müſſen, dann werden alle Meiſter von Paleſtrina und Bach an bis zu Liſzt herauf und über Liſzt hinaus ihre Wirkungsſtätte finden, man wird das Heil nicht in einem Meiſter, nicht in der Errungenſchaft einer Epoche, ſondern in den Errungenſchaften der Zeiten beſitzen. Wer könnte unter ſolchen Vorausſetzungen an einer erneuten Blüthe der kirchlichen Tonkunſt zweifeln? — —

Dem Mund eines Gewaltigen unſerer Zeit entfiel jüngſt das Wort von einem „Völkerfrühling". Möge er erſtehen! Wie aber auch ein ſolcher ſich geſtalte: er wird nur möglich ſein, wenn er ebenſo, wie der Neugeſtaltung äußerer Lebensgrundlagen, dem Leben der religiöſen Ideale und ihren Ausdrucksformen erblüht. Das Wie? der Kirchenmuſik wird dann kaum mehr eine Frage ſein.



30 DAY USE

Leipzig.

Franz Liszt
als Künstler und Mensch.

(Biographie.)

Von

L. Ramann.

I. Band: **Die Jahre 1811—1840.**

1880. gr. 8. XII, 572 S. Preis ℳ 11.50. Eleg. geb. ℳ 13.—.

Gesammelte Schriften von Franz Liszt.

Herausgegeben

von

L. Ramann.

(Band I frei ins Deutsche übertragen von La Mara.)

I. Band: **Friedrich Chopin.** VIII, 215 S.

II. Band: **Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst.** VIII, 262 S.

III. Band: **Dramaturgische Blätter.**

1. Abth.: **Essays über musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponisten und Darsteller.** VIII, 168 S.

2. Abth.: **Richard Wagner.** VIII, 258 S.

IV. Band: **Aus den Annalen des Fortschritts.** Koncert- und kammermusikalische Essays. VIII, 273 S.

V. Band: **Streifzüge.** Kritische, polemische und zeithistorische Essays. VIII, 234 S.

VI. Band: **Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn.** VIII, 396 S.

Band I, II, III², IV und V Preis à ℳ 6.—. Eleg. geb. à ℳ 7.50.
Band III¹ ℳ 4.—. Eleg. geb. ℳ 5.50. — Band VI ℳ 9.—. Eleg. geb. ℳ 10.50.

OF THE UNIVERSITY